

КОДЫ ЗРЕНИЯ И СЛУХА В РАННИХ ПОВЕСТЯХ ГОГОЛЯ

© 2009 г. Л. А. Софронова

В статье рассматриваются коды зрения и слуха в ранних повестях Гоголя, участвующие в создании образов человека и демонологических персонажей, а также определяющие их взаимодействие. Показано их соотношение с аналогичными кодами в народной славянской мифологии, что позволяет конкретизировать особенности гоголевской мифопоэтики.

The article is concerned with codes of sight and hearing that take part in presentation of human and demonic characters and determine their interaction in Gogol's early stories. It shows how they correspond to similar codes in Slavic folk mythology which allows to specify the particular nature of Gogol's poetics.

Цикл повестей “Вечера на хуторе близ Диканьки”, повесть “Вий” из сборника “Миргород” и неоконченная повесть “Гетьман” построены на антитезе реальное/мифологическое, которая реализуется в системе сюжетных мотивов и способах характеристики реальных и демонологических персонажей. Ею же обусловлены и особенности культурных кодов, во многом определяющих принципы взаимодействия человека с иномирными существами. В народной мифологии каждый культурный код по-своему отражает взаимодействие обоих миров, видимого и невидимого, динамику столкновения человека с демонологическими персонажами, которых ему приходится идентифицировать. И здесь на первый план выходят коды восприятия.

По словам Н.К. Рябцевой, «восприятие – зрение, слух, обоняние, осязание, вкус – не самостоятельные и не независимые процедуры, выполняемые автономными “органами”, просто “передающими сигналы в мозг”, а гораздо больше. Это <...> источник “перцептивного знания и опыта” (причем независимо от того, осознаются они или нет), условие распознавания, осознания, понимания и интерпретации того, что происходит в мире» [1, с. 455]. Среди кодов восприятия особенно важны коды зрения и слуха, которые и составляют предмет настоящей статьи.

Код зрения

Многие исследователи отмечают особо острое художественное зрение Гоголя. Так, В. Набоков полагал, что вся догоголевская русская литература была подслеповатой [2, с. 442]. Л.В. Пумпянский даже считал, что у писателя “слишком непосредственное, слишком сильное зрение; некоторая невоздержанность зрения” [3, с. 715]. А. Синявский заметил, что и люди, и вещи, и природа ориентированы в гоголевских произведени-

ях на визуальное восприятие. Действительно, Гоголь не раз говорит о читателе как о зрителе. “Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем...”, – читаем, например, в финале “Сорочинской ярмарки” [4, с. 35]. Он призывает читателя к рассматриванию, а не к прочтению: “Автор просит читателей вообразить себе эту картину XVII столетия <...>. Это была картина великого художника, вся полная движения, жизни, действия и между тем неподвижная” [4, с. 265]. Слова Бахтина, сказанные им о Гете, вполне приложимы к Гоголю: “Зримость была для него не только первой, но и последней инстанцией, где зримое уже было обогащено и насыщено всей сложностью смысла и познания” [5, с. 207]. По наблюдениям В.Н. Топорова, в гоголевских произведениях “все смотрит на автора, и он смотрит на все” [6, с. 34]. Более того, писатель наделяет своих героев “усиленным” зрением, предпочитая изображать мир не “объективно”, а так, как видят его персонажи.

Обратимся сначала к зрительному взаимодействию человека и иномирных существ. Гоголь – в традициях славянской мифологии – усложняет представление о зримости введением оппозиции видимое/невидимое. По народным поверьям, нечистая сила остается невидимой до того момента, пока ее не заметит человек (или она становится видимой, чтобы вступить с ним в контакт). “Свойство потусторонних существ быть невидимыми человеку, – отмечает Е.Е. Левкиевская, – сочетается с их способностью становиться видимыми и иметь тот или иной облик и показываться человеку при определенных обстоятельствах, чаще всего – на временных и пространственных **границах**” [7, с. 388]. Демонологические персонажи появляются в пространстве повестей, лишь попав в “объектив” наблюдателя. Не видя их, человек не ощущает их присутствия. Так, Вакула в “Ночи перед Рождеством” не подозревает, что черт нахо-

дится на опасно близком расстоянии: сидит в мешке у него за плечами. Зато другие герои получают возможность в течение длительного времени рассматривать демонологических персонажей. Скажем, Левко в “Майской ночи” сначала наблюдает за отражением панночки в пруду “и видит: наперед белый локоть выставился в окно, потом выглянула приветливая головка <...> и оперлась на локоть. И видит: она качает слегка головою, она машет, она усмехается...”. Видение это затем исчезает, и панночка появляется вновь, будто в реальности: “Окно тихо отворилось, и та же самая головка, которой отражение видел он в пруде, выглянула” [4, с. 74]. Русалки ведут хоровод не одни – за ними внимательно следит Левко. Гоголь мог бы вплести народные верования в описание лунного пейзажа, не подпуская к нему наблюдателя, но он позволил ему увидеть призрачный мир водных красавиц.

Очевидно, что Гоголю важно, какие приметы нечистой силы замечает человек и к какому классу явлений их относит. Писатель не предупреждает о ее появлении краткими мифологическими экскурсами, она реализуется лишь в восприятии человека. Только в “Ночи перед Рождеством” ведьма и черт представлены как бы заранее, т.е. до того момента, как их замечает персонаж. Гоголь, правда, вводит воображаемого наблюдателя, сорочинского заседателя, который, конечно, разглядел бы ведьму, но “какое ему дело до чужих, у него своя воля” [4, с. 97]. Этот заседатель – идеальный наблюдатель, от его взгляда “ни одна ведьма на свете не ускользнет” [4, с. 97]. Но он как раз не проезжал по Сорочинцам в тот момент, когда по небу летела ведьма Солоха. Гоголь вспоминает этого заседателя еще раз, уверяя, что только он, а не пастух, мог бы увидеть Солоху в хлеву. Черт, как и ведьма, появляется “самостоятельно”, но и у него есть свой потенциальный наблюдатель – некто близорукий, который, даже если бы надел “вместо очков, колеса с комиссаровой брички, и тогда бы не распознал, что это такое” [4, с. 97].

Иномирные персонажи не только обретают внешний облик, попав в поле зрения реальных. Они действуют у них на виду и переживают метаморфозы: Данило в “Страшной мести” “глянул в лицо – и лицо (колдуна. – Л.С.) стало переменяться” [4, с. 153].

Писатель не раз указывает местонахождение наблюдателя: Данило “вместе с верным слугою тихо спрятался за терновник, прикрывавший срубленный засек” [4, с. 152]. Затем он разглядывает своего тестя, забравшись на дерево. Так Гоголь фиксирует позицию наблюдателя, причем в этой роли могут выступать как главные, так и второстепенные персонажи, иногда только раз упомянутые, которые, кажется, и появляются

только затем, чтобы увидеть нечто страшное. Например, одной старухе в “Сорочинской ярмарке” “почудился” сатана, и только после этого на ярмарке заговорили о нечистой силе. В “Ночи перед Рождеством” пастух “видел собственными глазами” ведьму с распущенной косой [4, с. 107], – пастух, которому доверяют старухи, подозревающие Солоху в ведьмовстве.

Обычно человек не рассматривает внимательно представителей “того” мира, его зрение выхватывает отдельные детали их внешнего вида, всегда значимые в мифологическом отношении. Их зрительный контакт происходит стремительно. Для Гоголя, по наблюдениям В. Подороги, важна мгновенность случая или происшествия, которыми в ранних повестях бывают встречи с мифологическим: “И как долго ни шло бы описание составляющих происшествие моментов, оно не устранило очевидность мгновенного” [8, с. 122]. Поэтому писатель часто употребляет особую глагольную форму со значением однократного действия, утратившую показатели предикативности, глагольное междометие – *глядь*. Эта форма повторяется во всех повестях: так акцентируется неожиданность и стремительность встречи с мифологическим. В “Сорочинской ярмарке” сказано: “только глядь – в слуховое окно выставилось свиное рыло”; и в другом месте: “глядь – во всех окнах повывставлялись свиные рыла ...” [4, с. 16, 25]. (Эти рыла, кстати, поводят очами.) В “Вечере накануне Ивана Купала” читаем: “Там, глядь – снова будто с неба упал” [4, с. 38]; “Петро хотел было спросить ... глядь – и нет уже его” [4, с. 43]; “Глядь, вместо кошки, старуха с лицом сморщившимся, как печеное яблоко” [4, с. 44]. То же в “Пропавшей грамоте”: “Глядь, между деревьями мелькнула и речка” [1, с. 85]; “Глядь – и в самом деле простая масть” [1, с. 88]. Мгновенность выражает и наречие *вдруг*: “Все вдруг пропало, как будто не бывало” [4, с. 144]; “Вдруг ... среди тишины ... с треском лопнула железная крышка гроба, и поднялся мертвец” [9, с. 182].

Гоголь всегда учитывает неопределенность внешнего вида иномирных существ, которых человеку трудно уловить взглядом, как и контуры “иного” мира вообще. Вдобавок его зрение оказывается не особенно острым, он как бы нечетко воспринимает окружающее. Причем мотив расплывчатости зрения нередко усиливается мотивом сна. Хома, увидев во время полета таинственный мир, размышляет: “Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что?” [9, с. 156]. Даниле, разглядывающему жилище колдуна, начинает казаться, что он спит. Чтобы удостовериться в том, что это не так, он дергает себя за усы. То же и в “Пропавшей грамоте”: “Дед вытаращил глаза сколько мог; но проклятая дремота все туманила перед ним” [4, с. 83]. Дед борется

со сном, но глаза его смыкаются, и он тщетно силится их раскрыть.

Чтобы подчеркнуть неясность очертаний ирреального мира и одновременно “зыбкость”, неустойчивость человеческого взгляда, Гоголь использует перцептивные глаголы *чудиться*, *мерещиться*, *казаться*, которые некоторые исследователи называют предикатами ложного восприятия (например, И.М. Кобозева) или восприятия нечеткого (как Е.В. Падучева). Так, когда Левко вглядывается в пруд, “он, казалось, переселился в глубину его” [4, с. 74]. Точно так же Даниле казалось, что “с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам и вдруг пропал, и стала тьма” [4, с. 154], а Хоме – что из правого глаза ведьмы покатились слеза, “и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови” [9, с. 173]. В этом случае Гоголь не только подчеркивает неясность видения персонажа, но и противопоставляет его видению четкому. Когда Левко следит за отражением дома в воде, ему чудится, “будто окно отворилось” [4, с. 74]. Здесь предикат “чудится” указывает на ирреальность пространственного объекта, отражающегося в пруду. Того же предиката требуют и видения, представшие перед взором Данилы в “Страшной мести”. Ему чудится, “будто блеснуло в замке огнем узенькое окошко” [4, с. 151].

Далее Гоголь выстраивает анафорическую конструкцию с опорой на этот предикат, усиливая таким образом невероятность смены природных явлений и контрастных изменений пространства: “И чудится пану Даниле, что в светлице блещит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо” <...>. И чудится пану Даниле <...>, что уже не небо в светлице, а его собственная опочивальня <...>; и чудится пану Даниле, что облако то не облако” [4, с. 154]. Деду в “Пропавшей грамоте” тоже чудится, “что из-за соседнего воза что-то серое выказывает роги...” [4, с. 83] и что опять показывается чудище. В “Заколдованном месте” герою чудится пень и какая-то харя, которая, кстати, мигает. Заметим, что и демонологическим персонажам может что-то чудиться: колдуну “все чудится <...> как-то смутно. <...> Тут чудится колдуну, что все в нем замерло” [4, с. 174]. Здесь предикат “чудится” передает неопределенность самоощущения персонажа.

Встреча с неопределенным мифологическим требует предиката *мерещиться*: “Вот и померещилось, еще бы ничего, если бы одному, а то именно всем, что баран поднял голову, блудящие глаза его ожили и засветились” [4, с. 50]. Этот предикат подчас бывает лишен мифологической нагрузки: “Издали только мерещился огонек” [4, с. 83]. В дальнейшем его употребление оказывается оправданным: во дворе шинка деду, как уже упоминалось, почудилось нечто серое. Так с по-

мощью глаголов восприятия вырисовывается образ человека, не способного адекватно воспринять увиденное.

Реальные персонажи замечают демонологических нехотя или со страхом, не желают на них смотреть или, напротив, не могут отвести глаз. Они не рассуждают о возможных действиях этих существ, не рассказывают другим о том, как они выглядят и как себя ведут; переживая увиденное, они не прерывают с ними зрительных контактов. Не только человек вглядывается в демонологических персонажей, они сами направляют на него свои взгляды, опасные, отличающиеся особой силой и, конечно, отрицательной энергией. Панночка в “Майской ночи” распознает в мачехе ведьму по ее взгляду: “только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши” [4, с. 55–56]. Страшны взгляды и других опасных персонажей: “всякого проберет страх, когда нахмурит он (Басаврюк. – Л.С.), бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда” [4, с. 39]. Напомним, что его опознают в жареном баране именно по взгляду. Глядя на Басаврюка в образе мертвеца, Петро замечает, что его очи “недвижно уставлены на что-то, видимое ему одному только” [4, с. 44]. Неподвижен взгляд того, кого колдун в “Страшной мести” нечаянно вызвал, творя заклинания, но призрак лишь напоминает о грехе первого в цепи предков самого колдуна. Некое лицо “вперило неподвижные очи. <...> А незнакомая дивная голова сквозь облако так же неподвижно глядела на него” [4, с. 166]. Взгляды колдуна динамичны и разнообразны. То он хмурится, то его очи “дику” косятся, то он глядит на человека прямо, сжигая его своим взором, то так вглядывается, что пугает всех вокруг. Глаза колдуна блистают, из них “пугливо” сыплется страшный огонь, Катерина и во сне страшится его огненного взгляда. Он озирается, “как будто ища очами, не гонится ли кто за ним” [4, с. 172].

В “Сорочинской ярмарке” страшную свиную рожу сначала видит волостной писарь, а потом вся компания Черевика. В “Вечере накануне Ивана Купала” Петро со страхом смотрит на Басаврюка в образе мертвеца и на ведьму. Дед в “Пропавшей грамоте” разглядел, “что возле огня сидели люди” [4, с. 85]; в пекле “ахнул дед, разглядевши хорошенько: что за чудища! рожи на роже, как говорится, не видно” [4, с. 86]. Данило в “Страшной мести” вместе с гостями на свадьбе наблюдает за колдуном, который “оживает” и вступает в действие под взглядами гостей. Вместе с казаками он видит мертвецов, поднявшихся из могилы. Именно взгляды, направленные на демонологических персонажей, определяют дальнейшее развитие событий. Они задают развитие основной линии сюжета, который движется далее уже не только в зрительном плане.

Однако повесть “Вий” целиком построена именно на взглядах, они имеют в ней решающее значение. Хома видит ведьму в разных обликах, она, можно сказать, зависит от его взглядов, “конкретизируется” под их натиском. К тому же их зрительные контакты во многом определяет оппозиция видимое/невидимое, наиболее развитая именно в этой повести. Вначале, когда реальный и демонологический персонажи находятся в мире живых, они способны видеть друг друга. Но ведьма как бы не смотрит на Хому, а старается его схватить. В народной культуре считается, что “ведьма выдает себя необычным взглядом – она не может смотреть человеку прямо в глаза, поэтому глаза у нее бегают, а в зрачках изображение человека перевернуто” [11, с. 360]. Южнославянская вештица даже способна убить человека взглядом [12, с. 239]. Гоголь не наделил ведьму особым взглядом, но глаза ее, как заметил Хома, сверкают “каким-то необыкновенным блеском” [9, с. 154]. Под ее воздействием он неожиданно начинает видеть себя со стороны: “... он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову <...> и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих” [9, с. 155]. Как только Хома встречается с ведьмой глазами после полета, она предстает перед ним в ином обличье. В последующих эпизодах развивается тема видения/невидения, поддерживаемая противопоставлением жизни и смерти. Она реализуется во взглядах Хома и попытках ведьмы его увидеть. Эти взгляды, как и попытки рассмотреть его, Гоголь прописывает подробно, каждый раз меняя их направленность и “способы” зрения, чередуя их с отказами Хома взглянуть на ведьму.

В доме сотника он медленно поворачивает голову, чтобы взглянуть на покойницу, и опознает в ней ведьму. Неотрывно и всякий раз по-разному Хома смотрит на нее в церкви. В первую ночь посматривает искоса, страшась, что покойница выглянет из гроба, но взглядывает часто, непрерывно «обращает глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: “Что, если подыметсЯ, если встанет она?”» [9, с. 174]. Когда покойница подняла голову и села, Хома “дико взглянул и протер глаза”, затем “отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб” [9, с. 174]. Так взгляды чередуются с моментами “несмотрения” и становятся невольными. Когда ведьма пошла по церкви, Хома “не имел духа взглянуть на нее” [9, с. 174], когда она вернулась в гроб, он “со страхом поглядывал на это тесное жилище ведьмы” [9, с. 175]. Во вторую ночь Хома окончательно осознает опасность и решает “не подымать с книги своих глаз и не обращать внимания ни на что” [9, с. 176], но не утерпел и “робко повел глазами на гроб” [9, с. 176]. Теперь он старается не смотреть на ведьму прямо и смотрит на нее, “покосивши слегка одним глазом” [9, с. 177]. Похоже он вел

себя и в первую ночь. В. Подорога обратил внимание на косящий, уклоняющийся, не прямой взгляд гоголевских персонажей и решил, что он означает неспособность персонажей к непосредственному контакту и диалогу [8, с. 180]. Это действительно так, но в случае зрительного контакта с демонологическим персонажем такой взгляд выражает страх и нежелание вступать в общение. Потом Хома вовсе замуривается, т.е. окончательно отказывается смотреть. На третью ночь над зрительными образами преобладают акустические, но все же: “Все было также. Все было в том же самом грозно-знакомом виде” [9, с. 182]. Когда в церковь врываются чудовища, Хома “не имел духу разглядеть <...> их”, но его взгляд ухватил среди них какое-то огромное чудовище, у которого “сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови” [9, с. 182]. Хома, наконец, замечает длинные, опущенные до самой земли веки и железное лицо Вия. Между ними состоится лаконичный диалог, построенный на антитезе – вопль Вия и внутреннего голоса Хома: “не вижу!” / “Не гляди!”; “Не вытерпел он и глянул” [9, с. 183], тогда Вий и увидел его.

Итак, зрительная тактика Хома чрезвычайно разнообразна. Ритм его взглядов постепенно убыстрЯется, как в первую ночь, затихает, как в третью. “Сила” его взглядов, как и их направленность, также различны: он смотрит “дико”, робко, искоса, не верит своим глазам, отводит их и вновь всматривается то в гроб, то в ведьму. Хома не хочет смотреть, но смотрит, т.е. делает это как бы против своей воли. Иногда ему не хватает духу разглядеть то, что предстает перед его глазами, но все равно он замечает страшное. Он и погибает, потому что смотрит. “Мания и магия зрительного чувства и зрительного внушения становятся скрытой, подспудной, собственно-гоголевской темой повести. Это повесть о страшном искушении и о страшной опасности – взглянуть и увидеть”, – справедливо замечает А. Синявский [10, с. 500].

Хома один разыгрывает “симфонию” взглядов. Ведьма, как двойственный персонаж, человек и не-человек, перейдя границу между жизнью и смертью, не может видеть. Признак слепоты, невидения всегда записан за смертью. Кроме того, Хома окружен магическим кругом, делающим его невидимым для ведьмы. Гоголь подробно прослеживает ее усилия увидеть свою жертву. В первую ночь ее глаза сначала закрыты: “Она встала ... идет по церкви с закрытыми глазами” [9, с. 174]. А. Ремизов однажды заметил: “А самое страшное: глядеть закрытыми глазами” [13, с. 502]. Затем, подойдя к опасной черте, ведьма открывает глаза, но это глаза мертвые, увидеть ими Хому она все равно не может, что приводит ее в бешенство. Во вторую ночь ведьма вновь напрасно вперЯет в Хому “мертвые, позеленевшие глаза”, и он понимает, что из-за круга “труп, как

видно, не мог видеть его” [9, с. 177]. Она же силится его обнаружить и как бы бросает в его сторону невидящие взоры. А. Синявский, не принимая во внимание действие оппозиции видимое/невидимое, полагает, что Хома и ведьма все-таки видят друг друга. Так он создает замечательно разработанный план “мнимых видимостей”: “Вторая ночь отчитывания, следом за первой, лишь разрабатывает дальше динамику взглядов и глаз, предвзято развязку третьей ночи. Оркестр, составленный из одних только взоров, то испуганно потупленных, то страшно уставленных, действует на сей раз с неистовой скоростью, подготавливая с приближением Вия, гибель Хома” [10, с. 508]. Очевидно, что на самом деле тщетные попытки ведьмы увидеть Хома чередуются с его настойчивыми взглядами, неумолимо ведущими к гибели.

Свита Вия, как и ведьма, не видит Хома: “Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом” [9, с. 182]. Чудовища лишь поднимают Вию веки. В отличие от ведьмы и чудовищ, этот персонаж наделен зрением, но затрудненным, что указывает на его принадлежность к потустороннему миру. Обратим внимание на то, что мотив затрудненного зрения присутствует не только в “Вие”. Пусть только намеченный, он есть и в “Майской ночи”. Очи утопленницы не глядят от слез. Ее глаза, как замечает Левко, или прикрыты полупущенными ресницами, или закрыты вовсе. Колдун в “Страшной мести” открывает глаза после смерти: “Но уже был мертвец и глядел, как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший. Ворочал он по сторонам мертвыми глазами и увидел поднявшихся мертвецов от Киева и от земли Галичской, и от Карпата, как две капли воды схожих лицом на него” [4, с. 175].

По народным представлениям, человек не должен встречаться с демонологическими персонажами взглядом. Но гоголевские персонажи поддаются искушению увидеть того, кого не следует. Таков не только Хома Брут, который “смотрит в очи” ведьме, Катерина в “Страшной мести” не спускает очей с незнакомого казака в красном жупане, т.е. с колдуна: “Страшно вонзила в него очи Катерина” [4, с. 171]. Другие также пристально всматриваются в нечистую силу, как Петро – в “Вечере накануне Ивана Купала” – в ведьму, появившуюся под видом знахарки (“Петро в беспмятстве лежал на лавке и не примечал вовсе новой гостыи. Как вот мало-помалу стал приподниматься и всматриваться” [4, с. 49]). Кроме того, человек не должен оборачиваться, ибо тогда он столкнется взглядом с демонологическими персонажами. “Назад, сзади – вектор движения и область пространства (обычно за спиной человека, где, по поверьям, располагаются и ангел, и дьявол), в народных представлениях осмысляются как опасные; ассоциируются с загробным миром,

смертью, несчастьем и болезнями”, – разъясняет И.А. Седатова [14, с. 362]. Естественно, эти запреты постоянно нарушаются, о чем рассказывается в быличках. То же происходит у Гоголя, который внимательно прослеживает направленность взглядов человека, замечающего демонологических персонажей. Петру в “Вечере накануне Ивана Купала”, чтобы увидеть Басаврюка, нужно оглянуться; следовательно, его взгляд направлен назад, что опасно по определению. Персонажи оглядываются также, чтобы разглядеть пространство. Вот Левко: “Оглянулся: ночь казалась перед ним еще блистательнее” [4, с. 73]. Другие не только оглядываются, но и обводят глазами то место, в котором они оказываются, переводят взгляд из стороны в сторону. Вот Петро: “Смотрит, тянутся из-за него сотни мохнатых рук также к цветку, и позади его что-то перебегают с места на место” [4, с. 43]. Дед в “Пропавшей грамоте” “посматривает” во все стороны, как и в “Заколдованном месте”, но “ничего; назади, впереди, по сторонам гладкое поле” [4, с. 208]. Затем он оказывается в привычном ему пространстве и узнает его, приговаривая: “Вон и дорожка! вон и могилка стоит! вон и ветка навалена! вон-вон горит и свечка!” [4, с. 210].

Таким образом, человек рассматривает не только демонологических персонажей, но и пространство, в котором они обитают. Оно структурируется под его взглядами, как в “Страшной мести” или “Майской ночи”: на глазах у Левко меняется ночной пейзаж, а старый дом превращается в новый; Данило, подглядывая за колдуном, наблюдает за трансформациями его жилища. Так гоголевские персонажи всматриваются в очертания пространства, принадлежащего иномирным существам. Ибо наблюдатель, как отмечает О.Е. Фролова, “всегда занимает некое определенное место в пространстве. Пространственная “закрепленность” является одним из условий перцепции и связана с наблюдателем и объектом восприятия” [15, с. 144].

“Глаза – орган зрения, при помощи которого, по народным представлениям, человек может повлиять на судьбу другого человека. <...> Чаще всего в верованиях глаза связаны с возможностью взглянуть, навредить живому существу”, – читаем в работе Н.И. Толстого [16, с. 500]. Гоголь не касается этих народных представлений, зато наделяет реальных персонажей особой наблюдательностью, заставляет их обмениваться взглядами между собой, разглядывать друг друга: “Э, как бы не так, посмотрела бы ты, что там за парубок!”, – говорит Черевик Хивре [4, с. 18]. Грицько предлагает ему взглянуть в него хорошенько. Все персонажи решительно призывают: “Посмотрите, посмотрите сюда!”, “Смотри же!”, “Дывись, дывись”, “Что за дьявол! Смотри! Смотри ...”. Они постоянно спрашивают: “Видишь

ли?”, “Кого ты там видишь? Куда глядишь?”. Демонологические персонажи не отстают от реальных, как панночка в “Майской ночи”, жалобно восклицающая: “Посмотри на лицо <...>. Погляди на белую шею мою <...>. Погляди на белые ноги мои <...> а на очи мои, посмотри на очи” [4, с. 75]. Взгляды реальных персонажей чрезвычайно разнообразны по направленности и “способам” смотреть. Они смотрят в одну точку, как Петро, который “вперяет во что-то глаза свои” [4, с. 48], или запорожец из “Пропавшей грамоты”, открывший свою тайну деду и его спутнику, “неподвижно уставив на них глаза свои” [4, с. 82]. Персонажи оглядываются друг на друга, как Параска и Черевик. “Оглянулась – и парубок в белой свитке, с яркими очами, стоял перед нею. <...> Мужик оглянулся и хотел что-то промолвить дочери” [4, с. 15]. Они прищуриваются, как дед, который хочет получше рассмотреть странное место, в котором оказался. Они хотят нечто увидеть или же отводят глаза и зажмуриваются (“Зажмурив глаза, дернул он за стебелек” [4, с. 43]), бросают быстрые взгляды (“Глянул, в ней перерезанная узда” [4, с. 30]), долго присматриваются к поразившим их видениям, как дед в “Заколдованном месте”. Персонажи смотрят рассеянно и с недоумением, осматриваются с большой опаской, косятся, как дитя на изображение черта в “Ночи перед Рождеством”. Если бы Гоголь разрешил лишь человеку и демонологическим персонажам вглядываться друг в друга, то значимость темы зрения в повестях была бы значительно ослаблена.

Писатель усиливает смысловые коннотации кода зрения, вводя мотив “далековидения”. Он не раз отмечает, что человек нечто видит на значительном расстоянии. Например, в “Страшной местности”: “За Киевом показалось неслыханное чудо. <...> Тут показалось новое диво: облака слетели с самой высокой горы, и на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе человек на коне с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи” [4, с. 172]. “В ранних произведениях Гоголь, – замечает В. Подорога, – еще видит далевым, панорамным зрением. <...> Ближний взгляд легко переходит в дальний и возвращается к себе также свободно” [8, с. 177]. Когда писатель говорит, что свитка, положенная в головах, кажется свернувшимся дьяволом, то замечает, что такой она видится издали. Видимо, если бы этот предмет находился вблизи, такую его метаморфозу трудно было бы вообразить. Чем дальше он отодвинут, тем он опаснее, так как легко принимает непонятные очертания, создающиеся под взглядом человека. Замечательным образом А. Белый сказал, что для Гоголя характерны два типа зрения, две мысли. У него не раз сводятся воедино не только приземленное и высокое, но и далекое и близкое. Поэтому в одном ряду могут находиться и люди, и предметы, и “горизонт без конца” [17, с. 361].

Разнообразие зрительных контактов достигается введением различных помех и преград. Персонажи селятся нечто увидеть, однако, им мешает туман: “...но далее все как будто туманом укрывается перед ним” [4, с. 47]. Также они тщетно стараются нечто разглядеть в темноте: “...вдруг по всему миру сделалось так темно, что не всякий бы нашел дорогу к шинку <...>. Но на небе и под небом так сделалось темно, что ничего уже нельзя было видеть, что происходило далее между ними” [4, с. 99]; “трудно разглядеть в темноте” [4, с. 158]; “небо звездилось, но одеяние ночи было так темно, что рыцарь едва мог только приметить хаты” [4, с. 277]. Хома Брут напрасно пытается разглядеть двор сотника, “но как он ни пиялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор” [9, с. 162]. Левко в “Майской ночи” мешают рассмотреть панночку дрожащие воды пруда. Присмотревшись, персонажи начинают различать предметы и видят ясно и четко.

Итак, в повестях Гоголя взгляды человека в основном направлены не столько на себе подобных, сколько на демонологических персонажей и опасное пространство. Преимущественное значение в познании “того” мира отдается зрению, взгляд человека является одним из основных инструментов идентификации его представителей и локусов. Соответственно, демонологические персонажи взирают на человека, стремясь завладеть его волей. “Как известно, в освоении человеком мира – и самого себя, – констатирует Т.В. Цивьян, – превалирует визуальное восприятие. Зрение играет главенствующую роль, остальные чувства используются скорее как вспомогательные” [18, с. 44]. Среди них явно выделяется слух.

Код слуха

Взгляд и звук у Гоголя составляют некое единство. Тем самым создается роковой для человека визуально-акустический контакт с потусторонней сферой [19, с. 157]. Опасные для человека взгляды демонологических персонажей сочетаются с испускаемыми ими звуками. В “Вие” Хома видит ведьму и слышит, как не может ворваться в церковь и бьется крыльями в стекла, царапается когтями по железу, колотится в двери мифологическое нечто. Этот шум он слышит еще раз, когда чудовища уже носятся по храму: “Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь” [9, с. 182]. Русалки в “Майской ночи” шумят, как “приречный тростник, тронутый в тихий час сумерек воздушными устами ветра” [4, с. 75]. В народной мифологии они “гукают”, пищат, свистят и подражают “голосам” животных. «Запугивая человека, – замечает Л.Н. Виноградова, – они ревели коровьим голосом, ржали по-лошадиному, кричали по-птичьи, “гикали”, качаясь на бере-

зах, а заманивая прохожего в лес или в воду, способны были призывно смеяться, красиво петь, манить чарующим голосом» [12, с. 129].

Демонологические персонажи не только шумят, они имеют развитые акустические характеристики, дают о себе знать стоном, плачем, свистом, пением. «Основной способ самовыражения для демонов – не речь, а различные модификации голоса», – указывают Т.А. Агапкина и Е.Е. Левкиевская [20, с. 512]. Соответственно, отнюдь не всегда можно определить, кто свистит, стонет или плачет. В «Вечере накануне Ивана Купала» Петро в лесу услышал такой свист, что у него «захолонуло» внутри. Вообще, по словам А.А. Плотниковой, «свист сопровождает появление нечистой силы, злого духа, выступающего в самых разных обликах» [21, с. 298]. В повести Гоголя контакт человека с нечистой силой и не приписан никому из демонологических персонажей. Писатель не конкретизирует мифологическое явление, не предполагает его однозначной интерпретации, что соответствует народным представлениям, по которым «неясные пугающие звуки могли принадлежать и неким безымянным духам» [12, с. 128]. Как только колдун убивает схимника, «что-то тяжело застонало, и стон перенесся через поле и лес» [4, с. 174]. Здесь звук отделяется от его «производителя» и существует сам по себе. Он стремительно распространяется, а за лесом поднимаются тощие, сухие руки с длинными ногтями и тут же пропадают. Так нечистая сила проявляет себя в чудовищном звуке и устрашающем жесте. В повести «Гетьман» люди слышат, как «по лесу то и дело, что отпевают усопшего таким страшным голосом, что всякого мороз драл по коже и волосы щетиною поднимались на голове» [4, с. 301]. Это, видимо, голос оскорбленной природы, не прощающей человеку страшного преступления – убийства священника. Бывает, что «производитель» звука называется. Черт, этот «собачий сын», жалобно стонет и всхлипывает в «Вечере накануне Ивана Купала», оставаясь невидимым. В «Ночи перед Рождеством» он таким образом выражает страх перед крестом. Кричат и стонут мертвецы, встающие из могил в «Страшной мести». Некрещенные дети, упомянутые в этой же повести, рыдают и хохочут. Для этих персонажей голос – единственное средство, с помощью которого они проявляют себя.

Не раз демонологические персонажи пугают человека своим смехом, который является одной из их важнейших звуковых характеристик. «Демоны и другие мифологические существа с разных точек зрения ближе к людям, чем к животным или богам, однако их смех и смысл этого смеха явно нечеловеческие», – пишет Д. Айдачич [22, с. 28]. А. Белый расслышал в произведениях Гоголя «самый страшный, за сердце хватающий смех, звучащий, будто смех с погоста, и все же

тревожащий нас, будто и мы мертвецы, – смех мертвеца, смех Гоголя!» [17, с. 361]. А. Ремизов назвал его смех инфернальным. В «Заколдованном месте» дед сгорает со стыда, что не может закончить танец: «...вот на старость наделал стыда какого!..» И в самом деле сзади кто-то засмеялся» [4, с. 208]. Этот кто-то не назван, но ясно, что дед слышит необычный, странный смех. М. Вайскопф совершенно справедливо полагает, что в данном эпизоде «тема неполной модальности демона реализована <...> в простой невидимости черта, глумящегося над героем» [19, с. 129]. Раскаты дьявольского хохота слышит Петро после убийства Иваса; в этом случае остается неизвестным, исходит ли смех от самого дьявола или дьявольским назван пугающий смех какого-либо иного демонологического персонажа. Если в этих случаях хохот отторжен от его носителей, то в других – этого не происходит. В ночь на Ивана Купалу страшно хохочет ведьма в лесу; ее хохот более схож со «змеиным шипеньем» [4, с. 45]. Деда в «Пропавшей грамоте» оглушает страшный смех: «...все чудовища выскалили зубы и подняли такой смех, что у деда на душе захолонуло» [4, с. 87]. Ему уже не так весело, как при виде пляшущих чертей и ведьм. Тогда он не мог удержаться от смеха, увидев, как скачет бесовское племя.

Наиболее развита тема бесовского смеха в «Страшной мести», и связана она с колдуном, которому в детстве казалось, что все над ним смеются: «Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выскаливает зубы» [4, с. 143]. Эта маска смеха повторяется в повести не раз. Сцена детства, как пишет Ю.В. Манн, троекратно отзывается «смехом коня, схимника (мнимым смехом) и, наконец, всадника. В двух случаях повторяется вид смеющегося (открытый рот, белеющие зубы), но с возрастающей функцией преследования: человеческое действие оказывается принадлежащим коню или схимнику, давно удалившемуся от мира, то есть вся живая природа, а также божественная сила отступаются от старика» [23, с. 43]. Колдуну чудится, что «вдруг конь на всем скаку остановился, заворотил к нему морду, и, чудо, засмеялся! белые зубы страшно блеснули двумя рядами во мраке» [4, с. 173]. Конь этот вороной, который «воплощал связи с миром сверхъестественного, «тем светом», был атрибутом мифологических (эпических) персонажей» [24, с. 590]. Он проводник на тот свет и связан с персонажами низшей мифологии, русалками, домовыми. Смеющийся, дико ржущий конь колдуна, кажется, знает больше, чем его хозяин – он опрометью несется к «недвижному» всаднику навстречу смерти колдуна, которому кажется, что и схимник смеется над ним: «я вижу, как раздвинулся рот твой: вот белеют твои старые зубы!...» [4, с. 173–

174]. Схимник давно затворился в пещере, не сводит глаз со святой книги, уже гроб себе приготовил, “в который ложился спать вместо постели” [4, с. 173]. Ему чуждо само понятие смеха, греховность которого для него не подлежит сомнению: “Иди, окаянный грешник! не смеюсь я над тобою” [4, с. 173]. Засмеялся “недвижный” всадник, увидев несущегося к нему колдуна: “Как гром, рассыпался дикий смех по горам и зазвучал в сердце колдуна” [4, с. 174–175]. Это последний всплеск смеха, эхом отзывающегося в мире природы. Видимо, скорее всего, он слышится “оттуда”. Всадник со смехом бросает свою добычу в пропасть.

Смех представителей демонического мира именуется диким, дьявольским, ужасным, страшным и проч. Подобные определения указывают на отнесенность смеха к адским силам. “Ужасный, дикий, злобный, безумный, сумасшедший, зловредный, скверный, чертовский, адский, горький, бесчувственный смех, хихиканье, хохот, ухмылка отражают природу демона”, – пишет Д. Айдачич [22, с. 35]. Не всегда смех нечистой силы бывает столь демоничен. “Очеловеченный” черт в “Ночи перед Рождеством” смеется, например, от радости при мысли о том, как он будет дразнить все хвостатое племя в пекле. Утопленница в “Майской ночи” смеется, переживая мстительную радость: наконец она узнает мачеху среди русалок. Такой двойственный персонаж, как Басаврюк, способен к издевательскому смеху, на его лице появляется бесовская усмешка. Петро размышляет: “Не вздумала ли дьявольская рожа посмеяться?” [4, с. 43]. По-особому смеются “чужие”. В неоконченной повести “Гетьман” ляхи, издевающиеся над православным священником, издают “нечеловечий” смех и “гикают”. Смех одного из коронных “так страшно, беззвучно отдался под сырыми сводами, что сам засмеявшийся испугался” [4, с. 291]. В балладе, которую поет слепой бандурист, Петр, сталкивая брата Ивана в пропасть, смеется и толкает его пикой. “Тоголь сознательно связывает преступление и смех, причем <...> он связывает этот смех с самими демонами, подстрекающими героя к совершению преступления, <...> с преступником, грозный смех которого свидетельствует о потере им человеческого начала” [22, с. 33]. Близок к демоническому смех безумцев. Петро “засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Пидорки” [4, с. 49], Катерина также “чудно” смеется. Смеются и веселятся те персонажи, которых пытается завлечь в свои сети Басаврюк: “хохот, песни, деньги сыплются, водка – как вода...” [4, с. 39]. Их веселье в любую минуту может оборваться.

Отнюдь не всегда “смех Гоголя переходит в трагический рев, и какая-то ночь наваливается на нас из этого рева” [17, с. 365]. Смех погонщика в “Вие”, напоминающий рев быков, стоящих друг

против друга, – это радостный, веселый и мощный смех. Таким смехом смеется вся Диканька по праздникам. Праздничный смех, который “нападает” на людей на свадьбах, при колядовании, контрастирует с ужасным смехом демонического свойства. Гоголевские персонажи заливаются смехом от радости, хохочут, “надсаживают” животы, услышав забавные рассказы и шутки. Смеются они собственным остроумом, как винокур в “Майской ночи” или голова: “Рот его покривился, и что-то вроде тяжелого, хриплого смеха, похожего более на гудение отдаленного грома, зазвучало в устах” [4, с. 78]. Вызывают у персонажей смех нелепые ситуации, в которые попадают другие. Все неудержимо хохочут, увидев лежащих на земле Черевика с Хиврей в “Сорочинской ярмарке”. Всеобщий хохот будит всю улицу, когда “увеличившийся шум и хохот заставили очнуться наших мертвецов” [4, с. 28]. Семья деда в “Заколдованном месте” не может удержаться от смеха, увидев его с добытым кладом: “...хоть оно и грешно немного, а право, смешно показалось, когда седая голова деда вся была окунута в помой и обвешана корками с арбузов и дыней” [4, с. 212]. Девушки добродушно смеются над пьяным Калеником в “Майской ночи”. По-другому смеется Оксана над Вакулой: это смех завлекающий и одновременно отталкивающий. Ее “смеющийся образ” все время проносится перед ним. Черевик радуется, что ему удалось устроить свадьбу, и, смеясь, смотрит на танцующую Параску. Смех всех этих персонажей составляет антитезу дьявольскому хохоту. Им не до смеха только тогда, когда они сталкиваются с демонологическими персонажами.

Не только смех и другие модификации голоса характеризуют демонологических персонажей в народной культуре, им свойственно умение подражать “голосам” животных. Например, “водяной может принимать любой образ, какой захочет, и подражать разным голосам (карпат.), он может бляеть, показываясь бараном (витеб.), ржать, принимая вид лошади (чеш.), крякать, принимая вид утки (укр.). Леший <...> хохочет и поет петухом” [20, с. 513]. В “Заколдованном месте” никак не названные представители “иного” мира дразнят деда, подражая голосам птиц и животных, и частично превращаются в них, принимая вид клюва, головы, рыла. Сначала пищит птичий нос, клонувший котел с кладом; затем блеет баранья голова, ревет медведь, выставивший свое рыло. Дед также слышит, как “чихнуло что-то так, что покачнулись деревья и деду забрызгало все лицо” [4, с. 211]. Волостной писарь в “Сорочинской ярмарке” услышал, как хрюкнуло свиное рыло. Этих звуков боятся гости кума: им “послышался какой-то неясный звук, весьма похожий на хрюканье свиньи” [4, с. 25]. Здесь черт, принявший обличье свиньи, воспроизводит ее “голос”. В “Пропавшей грамоте” дед слышит,

как “со всех сторон заржали, залаяли, захрюкали морды”, т.е. ведьмы и черти [4, с. 88]. В вступительном рассказе казака Дороша в “Вие” Шепчиха слышит, что “за дверью скребется собака и воет так, хоть из хаты беги” [9, с. 171]. Это ведьма в образе собаки прокрадывается в дом.

Звуки, издаваемые животными, предвещают вступление человека в сферу мифологического пространства. Иногда они неотличимы от “голосов” демонологических персонажей, иногда лишь предупреждают об их появлении. Приближаясь к опасному месту, бурсаки в “Вие” слышат “слабое стенание, похожее на волчий вой” [9, с. 152]. Затем им чудится собачий лай, который они воспринимают как знак спасения. И лай, и вой – это всё “звуковые” предупреждения о нечистой силе, а может быть, и ее собственные акустические проявления. Когда Хома в первый раз идет в церковь, собаки окружают его и казаков, и те стегают их кнутами. На пути в церковь в третий раз Хома окружен лишь пугающими звуками: собачий лай представляется страшным, волки воют вдали целой стаей. «“Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк”, – сказал Дорош» [9, с. 181]. Обратим внимание на то, что Дорош никак не называет того, кто издает такие звуки. Для него предполагаемый демонологический персонаж – это “что-то”. Как только в церковь ворвались чудовища, опять раздался волчий вой, как бы сигнализирующий о появлении Вия.

В своих повестях Гоголь не раз совершает сложнейшие переносы, чтобы “затуманить” демонологическую природу персонажей: их способность издавать звуки и даже говорить он отдает растениям. Не только многие природные явления (дождь, гром, молния, ветер и проч.), но и растительный и животный мир в народном сознании наделяются “голосом”. То же происходит в повестях Гоголя. Петру в “Вечере накануне Ивана Купала” чудится, “будто трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голосом тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...” [4, с. 44]. Так растения “оживают”, наполняя пространство необычными звуками: цветы и деревья не просто шумят, они разговаривают на разные голоса и с разной интонацией, цветы беседуют тонкими голосами, деревья бранятся. Природа, видимо, предупреждает об изменениях в мифологическом пространстве: тут же появляется ведьма, начинаются поиски клада. Голоса природы мифологизируются и в “Пропавшей грамоте”, где в ночном лесу дед прислушивается к “пьяной молви” деревьев; т.е. их шум переводится в человеческую речь. В «Двух главах из малороссийской повести “Страшный кабан”» “по листьям деревьев ходили непонятные речи” [4, с. 257]. Деревья стонут, когда Петро несется в свою лачужку. Стонет и сосна, которую ляхи пытаются срубить (повесть

“Гетьман”). Звуки издают не только растения. В этой же повести, подобно умирающему, стонет полуразрушенная церковь – в ответ на удары: “Дряхлые монастырские стены отозвались и, казалось, испустили умирающий голос, уныло потевший в воздухе” [4, с. 288]. О стуке, раздающемся в темном лесу, шинкарь так рассказывает деду в “Пропавшей грамоте”: “Много будет стуку по лесу; только ты не иди в те стороны, откуда слышишь стук” [4, с. 84]. Это все значимые звуки – церковь стонет, отзываясь не просто на удары, звуки, ею издаваемые, носят символический характер; стук в лесу становится особым сигналом для деда, совершающего путешествие в пекло.

У Гоголя демонологические персонажи не только издают звуки, расподобленные с человеческим голосом, или подражают животным. В “Заколдованном месте” они повторяют слова, которые произносит дед, т.е. копируют их, как эхо, что М. Вайскопф замечательно назвал издавательской тавтологией [19, с. 130]. Как известно, в народной культуре существовал запрет откликаться на чужие голоса, находясь в лесу [25, с. 218]. Дед не делает этого, нечистая сила откликается на его речи с самим собой. Передразнивание человека – любимое занятие демонологических персонажей, особенно лешего, повторяющего его слова [12, с. 127]. Принцип эха используется и при описании того, как дед добывает клад. Он силится отвалить камень, и ему это удается: ““Гу!” пошло по долине» [4, с. 210].

На звуковые сигналы нечистой силы, по правилам народной культуры, человек не должен отзываться, как и говорить и петь, находясь в мифологическом пространстве. Так выстраивается параллель двух культурных кодов – слуха и зрения. Гоголевские персонажи только слышат демонологических и не вступают с ними в акустический контакт. “Голоса” нечистой силы как бы повисают в воздухе, но человек различает их направленность и степень интенсивности. Ему не всегда ясно, откуда они исходят и кто их производит, ведь демонологические персонажи остаются невидимыми: “Слышали, как что-то скатилось, а предмета не было” (цит. по [26, с. 228]). Он слышит звуки, прямо на него направленные и берущиеся неизвестно откуда. Звук может “идти” навстречу человеку, пугать его сзади, нестись над ним. Ведьма смеется за спиной у Петра в “Вечере накануне Ивана Купала”, некто в “Заколдованном месте” хохочет сзади деда. Очевидно, что такое направление звука представляется особенно опасным. Дикий смех всадника рассыпается по горам, т.е. поднимается над колдуном в “Страшной мести”, когда его страх достигает наивысшей точки: “Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде” [4, с. 175]. Этот свист зарождается не в горах, а в пропасти, следовательно, он направлен по вертикали

снизу. Исходит он изнутри земли, что относит его к звукам демоническим. Там, внизу, мертвецы грызут мертвеца. Иногда звуки, например, демонический хохот, гремят со всех сторон, они окружают человека, который не всегда может определить, правда ли, что он нечто слышит или ему это только кажется. Не раз звук удваивается: смех всадника отзывается в сердце колдуна, волны ударяются о камни, этим звукам вторит эхо. Так звук вписывается в пространственные измерения, а пространство характеризуется через звук, воспринимаемый человеком.

Звуки бывают отчетливыми и неясными, столь сильными, что проходят по горам, по лесу и полю. Такие звуки называются “широкими”. Есть звуки и очень слабые, тихие, едва различимые. Верно идентифицировать все эти звуки удается не всегда. Хоме неясно, что звенит и вьется, ветер или музыка, и “подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...” [9, с. 156]. Бывают звуки, как и взгляды, неожиданными: “Вдруг раздался крик” [4, с. 76]; “И вдруг словно сто молотов застучало по лесу таким стуком, что у него зазвенело в голове” [4, с. 85]. Слышат их персонажи внутри себя, как колдун в “Страшной мести”: “В ушах шумит, в голове шумит, как будто от хмеля <...>. Ему чудилось, что будто кто-то сильный влез в него и ходил внутри его и бил молотами по сердцу, по жилам...” [4, с. 174–175].

По народным представлениям, нечистая сила не способна к нормальной речи. “Необычность речевого и звукового поведения мифологических персонажей, – читаем в труде Л.Н. Виноградовой, – проявляется прежде всего в разного рода криках, зовах, окликаниях, междометных возгласах, протяжных звуковых сигналах, нечленораздельном бормотании” [12, с. 133]. Но у Гоголя черт, оставаясь в своем обличье, свободно изъясняется с Вакулой. В “Сорочинской ярмарке” он, не выдавая своей природы, отдает в заклад свитку. В “Пропавшей грамоте” черти также вступают в вербальное общение с дедом, как и панночка с Левко в “Майской ночи”. Ее голос тих и ласков, “что-то неизъяснимо-трогательное слышалось в ее речи” [4, с. 74]. Он как бы приближается к норме в то время, как другие персонажи, связанные с “тем” миром, говорят или слишком громко, или же их голос совсем утрачивает силу. Их интонация – всегда угрожающая. Представители “того” мира произносят слова “диким, не человеческим голосом” [4, с. 144]. Голос первого мертвеца в “Страшной мести”, “будто нож, царапал сердце”. “Еще диче” закричал второй мертвец, а третий кричал так, “как будто кто-нибудь стал пилить его желтые кости...” [4, с. 144]. Все они жалуются: “Душно мне! душно!”

“Далеко не все персонажи народной демонологии характеризуются особыми, присущими им

знаками акустического поведения. Например, несущественными оказываются эти признаки в характеристиках полудемонических существ: ведьм, колдунов, знахарей, планетников, т.е. людей со сверхъестественными свойствами, живущих бок-о-бок с односельчанами и встречающихся с ними в повседневной обстановке”, – говорится в статье Л.Н. Виноградовой “Звуковой портрет нечистой силы” [27, с. 180]. Действительно, речь подобных персонажей у Гоголя в некоторых случаях отмечена особыми акустическими знаками. Речи ведьмы в “Вие” сопровождаются глухим ворчанием и кашлем. Перейдя границу между жизнью и смертью, “глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрипло всхлипывали они, как клокотанье кипящей смолы” [9, с. 177]. В “Вечере накануне Ивана Купала” ведьма также глухо хрипит. Не только ворчание, но и крики создают звуковой портрет ведьмы в “Вие”. Превращаясь из старухи в юную красавицу, она издает дикие, угрожающие вопли, которые “потом становились слабее, приятнее, чище, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики” [9, с. 156]. В “Пропавшей грамоте” ведьмы визжат и орут вместе с чертями, а также лают: «“Слушай же!” – залаяла ведьма в другой раз» [4, с. 87]. Необычный тембр, силу и громкость имеет голос колдуна, который кричит дико, отчаянно, как безумный: “Диким, не своим голосом вскрикнул, опрокинул горшок...” [4, с. 167]. Он, кроме того, плачет, как иступленный. Басаврюк в “Вечере накануне Ивана Купала” не просто говорит, а гремит и ревет: «“Слушай, паночка!” – загремел он ему в ответ» [4, с. 39]; «“Полно горевать тебе, козак!” – загремело что-то басом над ним» [4, с. 42], «“А что ты обещал за девушку?...” грянул Басаврюк» [4, с. 45]. В журнальной редакции повести его голос назван “бычачьим”. “Чужие” также наделены особыми голосами. У цыгана в “Сорочинской ярмарке” голос толстый (т.е. низкий) и резкий, в неоконченной повести “Гетьман” предводитель отряда ревет, а не говорит. В этой повести особую характеристику получает голос кровавого бандуриста. Чей это голос, вначале неизвестно, воспринимается он как нечто среднее между голосом старика и ребенка. Голос этот, “несмотря на тихость, был невыразимо пронзителен и дик” [4, с. 294], обладал каким-то “не человеческим выражением”. Это ужасный, нестерпимый голос, который слышит человек перед смертью. Все характеристики этого голоса – пронзительный, дикий, нечеловеческий, нестерпимый – сводятся к метафорическому определению: черный. Черный голос – это голос человека, колеблющегося между жизнью и смертью, принадлежащего одновременно обоим мирам. Как голос, о котором идет речь, есть нечто среднее между голосом

детства и старости, начала и конца жизни, так и его обладатель стоит на границе двух миров.

Отметим изменения голоса человека, оказавшегося в опасности. Когда Хома, чтобы ободрить себя, громко читает в церкви, его голос гулко раздается в мертвой тишине и самому чтецу кажется диким. Вдобавок он не слышит эха. Точно так же, когда он, еще по дороге к хутору, “попробовал перекликнуться”, “голос его совершенно заглох по сторонам и не встретил никакого ответа” [9, с. 152]. Видимо, отсутствие эха не случайно, оно сопоставимо с отсутствием тени, которую тело человека перестает отбрасывать в особых мифологических ситуациях. Вампира, кстати, тоже можно опознать по отсутствию тени.

Характеризуя голоса своих персонажей, реальных и демонологических, Гоголь как бы вспоминает о звуковой природе устного слова. Ведь, “будучи носителем знака устности, моторно-звуковая субстанция разворачивается во времени и воспринимается на слух” [28, с. 384]. Сказанное, произнесенное слово или отдельный звук писатель стремится представить во всей полноте; он отмечает индивидуальные черты человеческого голоса: парубок на колядках ревет щедровку во все горло, дьяк, охрипший после путешествия в мешке, поет в церкви дребезжащим голосом. В повести “Иван Федорович Шпонька и его тетушка” Григорий Григорьевич говорит громко и будто по складам. В отрывке “Я хотел бы рассказать вам...” писатель характеризует голос воображаемого рассказчика как “сиплый басок”.

Гоголь не раз создает групповые звуковые портреты: «чертанье пошло снова драть во все горло: “дурень, дурень!”», так что стол дрожал и карты прыгали по столу. <...> Гром пошел по пеклу» [4, с. 88]. Дом, в котором живет великий пан в повести “Гетьман”, “с утра до вечера ходенем ходил от вина и от песен, и далече прохватывала дрожь крещеного человека, когда он слышал раздававшиеся из лесу крики” [4, с. 300]. В “Страшной мести” в акустическом коде подается пир ляхов в корчме. Как пируют ляхи, не говорится. Зато читатель слышит “чоканье” их шпор, “бряканье” сабель, крики, хвастливые речи: “Слышно между общим содомом, что говорят про заднепровский хутор пана Данила, про красавицу жену его...” [4, с. 161]. Такие портреты не обязательно бывают страшными. Вот как, например, звучит вечерница: “...только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит бала-лайка, а подчас и скрыпка, говор, шум <...>; и сначала будто и делом займутся: веретена шумят, льются песни <...>; но только нагрянут в хату парубки с скрыпачом – подыметесь крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя” [4, с. 4]. В создании этой зву-

ковой картины участвуют музыкальные инструменты, человеческие голоса, шум веретена. Колядники в “Ночи перед Рождеством” кричат и хохочут так, что оглушают кузнеца Вакулу, они поют песни: “Шумнее и шумнее раздавались по улицам песни и крики. <...> Казалось, всю ночь напролет готовы были повеселиться!” [4, с. 115]. С криками носятся по улицам парубки в “Майской ночи”: “Любо, вольно на сердце; и душа как будто в раю. Гей, хлопцы! Гей! гуляй!...” [4, с. 63]. Голова слышит под окном шум и топанье танцующих, писаря будят “страшные” песни и стук.

Писатель очевидным образом противопоставляет звуку молчание. На это противопоставление обратил внимание М. Вайскопф, отметив, что экспозиция сюжета часто выглядит у писателя как шумный праздник, “повышающий речевую контактность персонажей, словно вовлекаемых в общее силовое поле” [19, с. 65]. Этой контактности может предшествовать молчание, “естественным и частым фоном для утраты слова служит воцаряющаяся вокруг тишина” [19, с. 86]. Молчание, а не только голос, характеризует “опасных” персонажей, как, например, шинкаря в “Пропавшей грамоте”. Этот вариант молчания можно отнести к формам ритуального поведения, соотносимым со смертью и сферой потустороннего. “Отказ от речи часто выявляет принадлежность некоего лица (духа) к потустороннему миру и сверхъестественным силам”. Шинкарь молчит во время беседы, которую ведет дед с казаками, замолкает, выдав ему нужную информацию, и торопливо удаляется. Таким образом, возможно, он демонстрирует свой статус “чужого” или человека, связанного с “тем” миром [29, с. 292–293]. Необычность его поведения подчеркнута нежеланием вступать в беседу. Когда дед видит “смазливый рожи”, он сразу догадывается, что перед ним какие-то особые существа. Они не только пугают его своей внешностью, но и молчат. Дед пытается вступить с ними в разговор, используя все свое красноречие, а они не обращают на него никакого внимания: “Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь. <...> Долго сидели молча. <...> И на эту речь хоть бы слово” [4, с. 86]. “Молчание, угрюмость – характерная черта поведения и облика некоторых мифологических персонажей” [29, с. 296]. Часть из них вообще не способна производить хоть какие-нибудь звуки. Безгласны, бесшумны, молчаливы, например, привидения или бессонница, – отмечает Е.Е. Левкиевская [11, с. 119]. Кстати, демонологические персонажи могут отнять у человека голос. В народной культуре голос мыслится отделенным от человека, но в то же время он есть вместилище его души и силы [19, с. 511]. Петро в “Вечере накануне Ивана Купала” после приобретения дьявольского богатства “сидит на одном месте, и хоть бы слово с кем” [4, с. 47]. Иногда Пидор-

ке удастся его развеселить и заставить заговорить, но ненадолго: Петро в основном молчит. Вместе со способностью говорить Петро теряет память.

Голос и звук являются важной характеристикой демонологических персонажей; в их распоряжении есть звукоподражания (например, голосам животных), неартикулированные звуки и даже человеческая речь. “В ряду других признаков (внешних данных, традиционных действий, пространственно-временных характеристик и т.п.) акустический код является не только весьма выразительным в условиях ночных встреч с персонажами нечистой силы, но нередко служит единственным источником информации о появлении среди людей незримых мифических существ, звуковое поведение которых рождает у человека чувство страха и потребность защититься от вредоносной силы”, – читаем в монографии Л.Н. Виноградовой [12, с. 137–138]. Особыми голосами обладают “чужие”, которые вечно шумят и кричат. Им противостоят персонажи реальные, всегда готовые запеть и засмеяться, чьи голоса не имеют особых примет. Зато – это люди, обладающие тонким слухом и всегда готовые прислушаться к звукам таинственного мира.

В заключение скажем, что визуальные и звуковые образы составляют важнейший пласт ранних гоголевских повестей. Они семантически параллельны, вписаны в пространство, в равной мере разнонаправлены и интенсивны. Вместе с тем этот параллелизм неполный. Для зрительного кода существенны не только видимые признаки представителей мифологического мира (зыбкость, нечеткость, переменчивость облика и поведения демонов, их внезапное появление и исчезновение), но и то, как характеризуется в этом отношении сам смотрящий и видящий человек (субъект зрения и видения, наблюдатель) и его зрение (направленность его взгляда, стремление распознать демоническую природу людей за их человеческими чертами, страх смотрения, косые взгляды, невольное слежение, всматривание, отведение взгляда и т.п.); в меньшей степени способности зрения характеризуют мифологических персонажей (слепота, закрытые глаза, неподвижный, хмурый взгляд, блестящие глаза и т.п.). Звуковой код (шум, свист, смех, бесовский хохот, рев, подражание голосам животных и др.), напротив, характеризует прежде всего сам потусторонний и демонический мир – персонажей нечистой силы и иномирное пространство, населенное ими. Словом, с помощью визуальных и акустических характеристик Гоголь создает яркую картину взаимодействия двух миров: реального, человеческого и – потустороннего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Рябцева Н.К.* Ментальная сфера по данным языка: когнитивный аспект // Семиотика. Лингвистика.
2. *Набоков В.* Из книги “Николай Гоголь” // Гоголь в русской критике. Антология. М., 2008.
3. *Пумпянский Л.В.* Гоголь // Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
4. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. В 6 т. Т. 1. М., 1950.
5. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
6. *Топоров В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // В.Н. Топоров. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1994.
7. *Левкиевская Е.Е.* Невидимый // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.
8. *Подорога В.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. М., 2006.
9. *Гоголь Н.В.* Собр. соч. В 6 т. Т. 2. М., 1949.
10. *Абрам Терц (А. Синяевский).* В тени Гоголя. London, 1975.
11. *Левкиевская Е.Е.* Мифы русского народа. М., 2004.
12. *Виноградова Л.Н.* Народная демонология в мифоритуальной традиции славян. М., 2000.
13. *Ремизов А.* Из книги “Огонь вещей” // Гоголь в русской критике. М., 2008.
14. *Седакова И.А.* Назад // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.
15. *Фролова О.Е.* Мир, стоящий за текстом. М., 2007.
16. *Толстой Н.И.* Глаза // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
17. *Андрей Белый.* Гоголь // Символизм как миропонимание. М., 1994.
18. *Цивьян Т.В.* Отношение к себе и к своему телу в русской модели мира // Тело в русской культуре. М., 2005.
19. *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.
20. *Агапкина Т.А., Левкиевская Е.Е.* Голос // Славянские древности. Т. 1. М., 1995.
21. *Плотникова А.А.* О символике свиста // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
22. *Айдачич Д.* Смех демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М., 1999.
23. *Манн Ю.В.* Творчество Гоголя. Смысл и форма. СПб., 2007.
24. *Петрухин В.Я.* Конь // Славянские древности. Т. 2. М., 1999.
25. *Виноградова Л.Н.* Социорегулятивная функция суеверных рассказов о нарушителях запретов и обычаев // Славянский и балканский фольклор. Семантика и прагматика текста. М., 2006.
26. *Березович Е.Л.* Язык и традиционная культура. М., 2007.
27. *Виноградова Л.Н.* Звуковой портрет нечистой силы // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М., 1999.
28. *Бартминьский Е.* Оппозиция “устный – письменный” и современный фольклор // Е. Бартминьский. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М., 2005.
29. *Агапкина Т.А.* Молчание // Славянские древности. Т. 3. М., 2004.