

Е. А. Филонов

**Как Диканька стала вселенной?
(О стратегии рамочного повествования в «Вечерах на хуторе...»
Н. В. Гоголя)**

УДК 80.1

В научной литературе, посвященной «Вечерам...» Н. В. Гоголя, сложилась традиция рассматривать мир Диканьки как некий мифопоэтический универсум. В статье предпринята попытка проследить, какие приемы на уровне повествования работают на выстраивание этого образа.

Ключевые слова: *литературный текст, нарратив, смысл, образ*

Evgeny Filonov. How did Dikanka become the Universe? (Study on a text within a text narrative strategy in N.V. Gogol's «Evenings on a Farm Near Dikanka»)

In studies on N.V. Gogol's «Evenings on a Farm Near Dikanka» represents a scholar tradition of understanding the world of Dikanka as a mythopoetic universe. This article contains an attempt of revealing narrative devices, helping to create this image. «Evenings on a Farm Near Dikanka»

Key words: *fiction, narrative, meaning, image*

В русском литературном процессе XIX в. творчество Н. В. Гоголя занимает место на рубеже «романтической» и «реалистической» эпох. Это пограничное положение на пересечении литературных парадигм обусловило и отдельные художественные задачи, стоявшие перед Гоголем, и общее направление внутренней эволюции творчества писателя. Одной из центральных для литературного процесса 1830-х–1840-х гг. проблем было создание большой повествовательной формы. Так, говоря о гоголевском творчестве, можно утверждать, что каждый следующий его текст (речь идет о циклах и сборниках) становился в какой-то мере новым шагом на пути к романной форме. Трансформации и движение гоголевского художественного мира от замкнутого романтического космоса «Вечеров на хуторе близ Диканьки» к грандиозному романному миру «Мертвых душ» не раз становились предметом внимания исследователей (в т.ч. таких классиков русского литературоведения, как В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский, В. М. Маркович и др. (см.: [2; 5; 8] и др.).

«Вечера на хуторе близ Диканьки» – отправная точка на пути Н. В. Гоголя к «роману». Этот текст возникает в рамках сложившейся в 20-е–30-е гг. XIX в. литературной традиции как романтический новеллистический цикл. Структурообразующей здесь является ситуация беседы: в рамочной новелле изображается разговор нескольких героев, остальные новеллы представлены как истории, рассказанные этими героями. Так, вся книга строится как большая «беседа», где каждая повесть – реплика одного из участников этой беседы.

Вопрос о роли прозаической циклизации в создании большой повествовательной формы не раз поднимался в научной литературе (см. [7; 12]). Особенность цикла как жанрово-композиционной формы состоит в том, что при полной самостоятельности входящих в него произведений (в данном случае повестей) между отдельными текстами устанавливаются связи, которые обнаруживают себя только на уровне целого (цикла), что открывает новые возможности интерпретации каждого из произведений, т. е. возможности дополнительного смыслового осложнения. Именно в поле действия этого «принципа единства», как кажется, начинается движение к большой повествовательной форме. Тем важнее понять, как осуществляется такое дополнительное смысловое осложнение текста именно на уровне повествования.

Решая эту задачу применительно к «Вечерам на хуторе...», стоит, как представляется, сосредоточиться на описании повествовательных стратегий, которые действуют в заменяющих рамочную новеллу предисловиях издателя.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста, стоит сказать о наиболее распространенной в научной литературе и ставшей уже традиционной интерпретации «Вечеров на хуторе...» как художественного целого. Межтекстовые связи повестей, возникающие на уровне цикла, рассматривались в работах, посвященных исследованию хронотопа, образной системы, стиля, мотивной организации «Вечеров» и т. п. (см. [3; 13; 9] и др.). Авторов этих исследований объединяет одна мысль: основой художественного единства первого гоголевского цикла стала воплотившаяся в его поэтике идея романтического универсализма. Межтекстовые связи повестей «Вечеров» работают на создание на уровне цикла такой модели мира, которую можно обозначить как некий мифопоэтический универсум, некий романтический космос.

Чем же характеризуется определяемый таким образом художественный мир? Две основные его особенности кажутся взаимоисключающими и образуют парадоксальную характеристику: мир Диканьки, с одной стороны, замкнут и ограничен, с другой – бесконечен, т. е. безграничен.

Так, например, действие каждой повести более или менее конкретно локализовано во времени и пространстве, однако на уровне цикла эта конкретность теряется. Повествование охватывает события, относящиеся к разным историческим эпохам – от XV в. до начала XIX в. Но, читая повести одну за другой, легко заметить, что эта историческая отнесенность весьма условна: действие не «привязано» к исторической эпохе, не обуславливается ее особенностями, но разворачивается как бы в некоем внеисторическом неопределенном времени, в «мифологическом безвремени». То же можно сказать и о месте действия. С одной стороны, оно вполне конкретно: это хутор, ярмарка, сечь и т. д. В то же время конкретные пространственные границы размываются: герои спускаются в преисподнюю («Пропавшая грамота»), поднимаются в небо («Ночь перед Рождеством») – местом действия становится вся вселенная. Так модель замкнутого и одновременно бесконечного мира-космоса реализуется на хронотопическом уровне. Можно привести множество других примеров, касающихся мотивики, стиля и т. п., здесь же предметом же рассмотрения должен стать уровень повествования.

Как взаимоисключающие характеристики – ограниченность и бесконечность – сообщаются художественному миру в повествовании? Какие механизмы смыслообразования, направленные на создание образа мифопоэтической вселенной, действуют на уровне наррации и ее презентации? Чтобы ответить на этот вопрос, стоит обратиться к предисловиям издателя.

Следует вспомнить, что в рамках структуралистского понимания нарративности одной из важнейших для анализа повествования категорий является категория события. Событийность же в свою очередь связывается с понятием границы. Хотя данное Ю. М. Лотманом классическое определение события как «пересечения границы семантического поля» [6:224] в настоящее время уже не абсолютизируется (см. [11]), понятие границы сохраняет свое значение при изучении повествования.

В предисловии издателя к первой части «Вечеров на хуторе...» устанавливается важная для всего цикла граница – это оппозиция «Диканька – Петербург». Обращаясь к своему читателю, Рудый Панько как бы заранее ожидает скептической реакции образованного жителя столицы на книжку сказок, которую «швырнул в свет какой-то пасечник» [4:69]. В шутливо-ироническом тоне Рудый Панько ведет свою беседу с читателем: противопоставляя Диканьку большому свету и всячески подчеркивая их непохожесть, издатель старается как можно отчетливее разграничить свой мир и мир своего предполагаемого читателя.

Таким образом, оппозиция «Диканька – Петербург» выступает здесь как рубеж, разделяющий мировое пространство на «свое» и «чужое». Она задает границы повествуемого мира и тем самым определяет его бытийный статус: Диканька может существовать и существует постольку, поскольку она не Петербург. В дальнейшем ходе повествования граница между этими двумя мирами не пересекается – ее необходимость в том, чтобы быть установленной, а не пересеченной. Рассматривая рубеж своего и чужого пространства в мифопоэтическом аспекте, можно интерпретировать его как первооснову преобразования хаоса в космос.

Так художественный мир Диканьки получает одну из своих характеристик – замкнутость, ограниченность. Но каким образом отграниченный от вселенной мир Диканьки сам превращается во вселенную? Куда девается мир столицы, образованного читателя из большого света? Почему весь мир «сжимается» до Диканьки, а Диканька расширяется до бесконечности?

Такой художественный эффект – впечатление бесконечности повествуемого мира, превращение его в космос, в художественный универсум — оказывается возможным лишь при «нивелировании» установленной в первом предисловии издателя внешней границы «своего» пространства, мира Диканьки. В ходе повествования эта граница как бы выходит из поля зрения нарратора: она ему больше не нужна, так как она уже выполнила свою «задачу» – обосновала бытие повествуемого мира.

Попробуем проследить, как происходит это «нивелирование» заявленной изначально оппозиции. В первом предисловии граница, делящая мир на свой и чужой, ощущается отчетливо: свой мир – пространство Диканьки, к нему принадлежат рассказчики и хозяин вечерниц Рудый Панько; чужой мир – столица с ее непонятными пасечнику обычаями, и к этому чужому миру принадлежит и читатель. Таким образом, персонифицированный читатель – адресат Рудого Панька – представляет внешнюю точку зрения на мир, в котором находятся и о котором говорят рассказчики. Но уже в предисловии ко второй части цикла «издатель» не чувствует никакой неловкости, «обсуждая» с читателем, например, вопрос о засолке яблок.

«...Разговорились об том, как нужно солить яблоки. Старуха моя начала было говорить, что нужно наперед хорошенько вымыть яблоки, потом намочить в квасу, а потом уже... “Ничего из этого не будет! – подхватил полтавец, заложивши руку в гороховый кафтан свой и прошедши важным шагом по комнате, – ничего не будет! Прежде всего нужно пересыпать канупером, а потом уже...” Ну, я на вас ссылаюсь, любезные читатели, скажите по совести, слышали

ли вы когда-нибудь, чтобы яблоки пересыпали канупером?» [4:145–146].

Кажется, что нет никакой дистанции между повествователем и персонафицированным читателем; кажется, что не только рассказчики, но и читатели, принадлежность которых к «большому свету» здесь уже не акцентируется, «входят» в мир Диканьки. Таким образом, создается впечатление, что не существует такой позиции (в плане пространственно-временном или в плане психологии / идеологии), занимающая которую, можно иметь внешнюю по отношению к этому миру точку зрения. Этот мир вбирает в себя всё и начинает восприниматься как вселенная.

Рассматриваемая ситуация является следствием игры с уровнями повествовательной организации текста. Для описания этой нарративной игры удобно было бы использовать ряд понятий, введенных М. М. Бахтиным в рамках его концепции архитектоники эстетического объекта [1; 10]. Это, в частности, понятие *эстетического акта*, используемое М. М. Бахтиным для обозначения акта взаимодействия содержания и формы, в котором и рождается произведение искусства. Эстетический акт – это установление *эстетической границы*, т. е. границы, отделяющей искусство от реальной действительности.

В «Вечерах на хуторе...» использована рамочная конструкция: издатель изображает рассказчиков, которые в свою очередь изображают героев. Таким образом, здесь возникает ситуация удвоения эстетического акта. Помимо реальной эстетической границы (отделяющей мир гоголевского произведения, от действительности, в которой находимся мы как его читатели) в «Вечерах» имеется также фиктивная эстетическая граница. Она отделяет художественную действительность одного уровня (ту, в которой находится Рудый Панько и его гости-рассказчики повестей) от художественной же действительности другого уровня (той, в которой находятся герои повестей).

Сопоставив гоголевский цикл с другими текстами, использующими подобную рамочную конструкцию (например, с пушкинскими «Повестями Белкина»), легко заметить особенность «Вечеров на хуторе...»: у Гоголя фиктивная эстетическая граница оказывается подвижной. И динамика ее связана с неоднозначностью статуса издателя как нарративной инстанции.

«Издатель» или собиратель повестей занимает как бы промежуточное положение между абстрактным автором и рассказчиками отдельных новелл. Пушкинский Белкин, собирая в книгу истории, услышанные им от разных лиц, дает некое промежуточное обобщение, при этом его знание о жизни, его взгляд на действительность оказывается шире, чем у каждого из рассказчиков. Тем не менее, он сам –

фигура изображаемая, поэтому на уровне абстрактного автора возникает еще более широкое обобщение. Смысл всего текста, таким образом, превосходит содержание сознания «издателя» как собирателя повестей. Этим и определяется статус «рамочного» повествователя в отношении к повествуемому миру и к читателю.

В «Вечерах на хуторе...» возникает совершенно иная ситуация: статус Рудого Панька в повествовании постоянно колеблется: с одной стороны, он может быть подчинен законам изображаемой действительности, подобно своим гостям – сельскому дьячку, полтавскому паничу и др., о которых он повествует; с другой стороны, он может оказаться и над своими героями, вне всяких законов, которые их связывают.

Так, характеристики, даваемые Рудым Паньком петербургским балам и диканьским вечерницам, отдельным рассказчикам и их «сказкам», изобилуют яркой оценочностью. Эти оценки обнаруживают «вписанность» повествователя в повествуемый мир: он не остается безразличным к границе, разделяющей мировое пространство на свое и чужое, следовательно, он подвластен главному закону этого мира. В этом он приближается по своему статусу к рассказчикам. С другой стороны, в предисловии ко второй части цикла он подчеркнуто отказывается от какого-либо обобщения (которое – вспомним пушкинского Белкина – должен дать издатель-собиратель повестей): «Я, помнится, обещал вам, что в этой книжке будет и моя сказка. И точно, хотел было это сделать... Думал было особо напечатать ее, но передумал» [4:146]. Отказываясь от собственного слова, от какого-либо обобщающего взгляда на мир, рамочный повествователь в «Вечерах» претендует на то, чтобы «уравнять» свое сознание со смыслом всего текста. Т. е. создается иллюзия приближения этого нарратора к уровню абстрактного автора.

Неоднозначным оказывается статус издателя и в его отношении к читателю. Имплицитный читатель, находящийся на том же уровне организации текста, что и абстрактный автор, естественно, занимает внешнюю по отношению к повествуемому миру позицию. Адресат же каждого из рассказчиков – такой же участник вечерниц, как и они, – находится внутри повествуемого мира, мира Диканьки. Рудый же Панько, адресуясь к читателю, видит в нем то представителя «большого света», то будто бы своего односельчанина, который не хуже него разбирается в засолке яблок и т. п. Таким образом, и коммуникативный план, связанный с фигурой издателя, оказывается динамичным.

Пользуясь бахтинскими понятиями, можно определить эту особенность нарративной организации «Вечеров на хуторе...» как под-

вижность фиктивной эстетической границы. Наличие фигуры издателя создает ситуацию удвоения эстетического акта, но гоголевский текст постоянно стремится как бы «замаскировать» эту структурную особенность. Благодаря этому и появляется возможность одновременно сообщить повествуемому миру противоположные характеристики – замкнутость и безграничность.

Когда необходимо обосновать бытие повествуемого мира, фиктивная эстетическая граница текста как бы «отодвигается» от реальной, впуская в его повествовательную ткань «внешний» мир в лице персонифицированного читателя, принадлежащего к большому свету и, следовательно, занимающего внешнюю по отношению к изображаемому миру позицию. Когда же повествуемый мир должен стать художественной вселенной, фиктивная эстетическая граница текста максимально приближается к реальной. «Издатель» получает максимально широкую компетенцию и стремится отождествить себя с автором – для персонифицированного читателя в структуре повествования не остается места. Таким образом, возможность внешней точки зрения на этот мир существует только в плане имплицитного читателя.

Изложенные наблюдения над структурой повествования «Вечеров на хуторе...» можно резюмировать следующим образом. Действующая в рамочном повествовании стратегия – представить повествуемый мир как романтическую мифопоэтическую вселенную – осуществляется в «колебаниях» фиктивной эстетической границы.

Динамичная фиктивная эстетическая граница становится в гоголевском творчестве одним из важнейших повествовательных приемов. В «Вечерах на хуторе...» отнюдь не исчерпывается ее смысловой потенциал. Она является важным структурным элементом повествовательной организации «Миргорода» и «Петербургских повестей», и с ее трансформациями связана во многом та эволюция нарративной системы Гоголя, которая привела, в конечном счете, к созданию большой повествовательной формы – в «Мертвых душах».

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // М. М. Бахтин Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

2. Виноградов В. В. Гоголь и натуральная школа // В. В. Виноградов Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

3. Виролайнен М. Н. Замкнутый мир // М. Н. Виролайнен Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003.

4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. / отв. ред. Ю. В. Манн. Т. 1. М. : Наука; ИМЛИ РАН, 2003. Далее в скобках ссылки на это издание.

5. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Ю. М. Лотман Об искусстве. СПб., 2005.

7. Ляпина Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX в. СПб., 1999.

8. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Л., 1989.

9. Новак О. С. Художественное пространство в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Историко-литературный сборник. Тверь, 1999.

10. Рымарь Н. Т. Бахтинская концепция архитектоники эстетического объекта и проблема границы «искусство / не искусство» // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Философия. Филология». № 1 (4). Самара, 2006.

11. Событие и событийность : сб. ст. / под ред. В. М. Марковича, В. Шмида. М., 2010.

12. Шрага Е. А. Прозаическая циклизация и ее роль в русском литературном процессе 1820-х–1830-х гг. : дисс... канд. филол. наук. СПб., 2009.

13. Янушкевич А. С. Особенности композиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки» // Мастерство писателя и проблемы жанра. Томск, 1975.