

Нежинский государственный университет
имени Николая Гоголя

"Вий" Н.В.Гоголя: лингвостилистический аспект

Сборник научных статей

Нежин – 2009

УДК 82.161.1'06
ББК 83.3(4Рос.)5-8
В 41

Рекомендовано Ученым советом
Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя
Протокол №5 от 29.01.09 г.

Рецензенты

к. филол. н., доц., зав. кафедрой русской филологии и практического
курса славянских языков Киевского славистического университета
Коновалова Т.И.,

к. пед. н., доц. кафедры мировой литературы и истории культуры
Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя
Драчук Л.И.

В 41 "Вий" Н.В.Гоголя: лингвостилистический аспект: Сборник научных статей /
Ответственный ред. – В.А.Сидоренко. – Нежин: Издательство НГУ им.
Н.Гоголя, 2009. – 99 с.

В предлагаемом сборнике статей представлены результаты наблюдений над лингвостилистическими особенностями повести "Вий".

ББК 83.3 (4Рос.)5-8
© Издательство НГУ им. Н.Гоголя, 2009

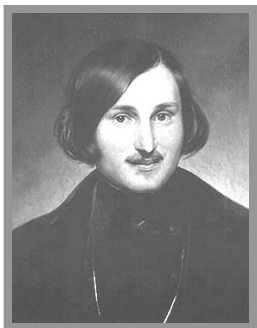


ПРЕДИСЛОВИЕ

На протяжении 25 лет на кафедре русского языка и перевода Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя под руководством доктора филологических наук, профессора Н.Н.Арват работает научный семинар "Язык и стиль произведений Н.В.Гоголя". Его цель – показать роль комплексного филологического анализа как основы современной интерпретации авторского текста. Перспективность такого направления исследований может быть подтверждена замечанием известного гоголеведа Ю.В.Манна: "Сегодняшнее понимание или – шире – восприятие Гоголя характеризуется особенно острым ощущением его неисчерпаемости. Гоголя невозможно привести к определенному знаменателю или формуле".

За время работы семинара было опубликовано более 150 работ.

Вашему вниманию предлагается сборник статей, в котором представлены результаты наблюдений над лингвостилистическими особенностями повести "Вий". Последующие выпуски будут посвящены анализу таких произведений Н.В.Гоголя, как "Тарас Бульба", "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", "Мертвые души".



Н.В.Гоголь

"ВИЙ"

Как только ударял в Киеве поутру довольно звонкий семинарский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки. Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадиями под мышкой, брели в класс. Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собою самым тоненьким дискантом; они были все почти в изодранных или запачканных платьях, и карманы их вечно были наполнены всякою дрянью; как-то: бабками, свистелками, сделанными из перышек, недоеденным пирогом, а иногда даже и маленькими воробьянками, из которых один, вдруг чиликнув среди необыкновенной тишины в классе, доставлял своему патрону порядочные пали в обе руки, а иногда и вишневые розги. Риторы шли солиднее: платья у них были часто совершенно целы, но зато на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета; эти говорили и божились между собою тенором. Философы целою октавою брали ниже: в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было. Запасов они не делали никаких и все, что попадалось, съедали тогда же; от них слышалась трубка и горелка иногда так далеко, что проходивший мимо ремесленник долго еще, остановившись, нюхал, как гончая собака, воздух.

Рынок в это время обыкновенно только что начинал шевелиться, и торговки с бубликами, булками, арбузными семечками и маковниками дергали наподхват за полы тех, у которых полы были из тонкого сукна или какой-нибудь бумажной материи.

– Паничи! паничи! сюды! сюды! – говорили они со всех сторон.
– Ось бублики, маковники, вертычки, буханци хороши! ей-богу, хороши! на меду! сама пекла!

Другая, подняв что-то длинное, скрученное из теста, кричала:

– Ось сусулька! паничи, купите сусульку!

– Не покупайте у этой ничего: смотрите, какая она скверная – и нос нехороший, и руки нечистые...

Но философов и богословов они боялись задевать, потому что философы и богословы всегда любили брать только на пробу и притом целою горстью.

По приходе в семинарию вся толпа размещалась по классам, находившимся в низеньких, довольно, однако же, просторных комнатах с небольшими окнами, с широкими дверьми и запачканными скамьями. Класс наполнялся вдруг разноголосными жужжаниями: аудиторы выслушивали своих учеников; звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла, вставленного в маленькие окна, и стекло отвечало почти тем же звуком; в углу гудел ритор, которого рот и толстые губы должны бы принадлежать, по крайней мере, философии. Он гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу... Аудиторы, слушая урок, смотрели одним глазом под скамью, где из кармана подчиненного бурсака выглядывала булка, или вареник, или семена из тыкв.

Когда вся эта ученая толпа успевала приходиться несколько ранее или когда знали, что профессора будут позже обыкновенного, тогда, со всеобщего согласия, замышляли бой, и в этом бою должны были участвовать все, даже и цензора, обязанные смотреть за порядком и нравственностью всего учащегося сословия. Два богослова обыкновенно решали, как происходить битве: каждый ли класс должен стоять за себя особенно или все должны разделиться на две половины: на бурсу и семинарию. Во всяком случае, грамматики начинали прежде всех, и как только вмешивались риторы, они уже бежали прочь и становились на возвышениях наблюдать битву. Потом вступала философия с черными длинными усами, а наконец и богословия, в ужасных шароварах и с претолстыми шеями. Обыкновенно оканчивалось тем, что богословия побивала всех, и философия, почесывая бока, была теснима в класс и помещалась отдыхать на скамьях. Профессор, входивший в класс и участвовавший когда-то сам в подобных боях, в одну минуту, по разгоревшимся лицам своих слушателей, узнавал, что бой был недурен, и в то время, когда он сек розгами по пальцам риторику, в другом классе другой профессор отделявал деревянными лопатками по рукам философию. С богословами же было поступаемо совершенно другим

образом: им, по выражению профессора богословия, отсыпалось по мерке крупного гороху, что состояло в коротеньких кожаных канчуках.

В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами. Иногда разыгрывали комедию, и в таком случае всегда отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем ниже киевской колокольни, представлявший Иродиаду или Пентефрию, супругу египетского царедворца. В награду получали они кусок полотна, или мешок проса, или половину вареного гуся и тому подобное.

Весь этот ученый народ, как семинария, так и бурса, которые питали какую-то наследственную неприязнь между собою, был чрезвычайно беден на средства к прокормлению и притом необыкновенно прожорлив; так что сосчитать, сколько каждый из них уписывал за вечерю галушек, было бы совершенно невозможное дело; и потому добродетельные пожертвования зажиточных владельцев не могли быть достаточны. Тогда сенат, состоявший из философов и богословов, отправлял грамматиков и риториков под предводительством одного философа, – а иногда присоединялся и сам, – с мешками на плечах опустошать чужие огороды. И в бурсе появлялась каша из тыкв. Сенаторы столько объедались арбузов и дынь, что на другой день аудиторы слышали от них вместо одного два урока: один происходил из уст, другой ворчал в сенаторском желудке. Бурса и семинария носили какие-то длинные подобию сюртуков, простирившихся по сие время: слово техническое, означавшее – далее пяток.

Самое торжественное для семинарии событие было вакансии – время с июня месяца, когда обыкновенно бурса распускалась по домам. Тогда всю большую дорогу усеивали грамматиками, философы и богословы. Кто не имел своего приюта, тот отправлялся к кому-нибудь из товарищей. Философы и богословы отправлялись на кондиции, то есть брались учить или приготавливать детей людей зажиточных, и получали за то в год новые сапоги, а иногда и на сюртук. Вся ватага эта тянулась вместе целым табором; варила себе кашу и ночевала в поле. Каждый тащил за собою мешок, в котором находилась одна рубашка и пара онуч. Богословы особенно были бережливы и аккуратны: для того чтобы не износить сапогов, они скидали их, вешали на палки и несли на плечах, особенно когда была грязь. Тогда они, засучив шаровары по колени, бесстрашно разбрызгивали своими ногами лужи. Как только завидывали в стороне

хутор, тотчас сворочали с большой дороги и, приблизившись к хате, выстроенной поопрятнее других, становились перед окнами в ряд и во весь рот начинали петь кант. Хозяин хаты, какой-нибудь старый козак-поселянин, долго их слушал, подпершись обеими руками, потом рыдал прегорько и говорил, обращаясь к своей жене: "Жинко! то, что поют школяры, должно быть очень разумное; вынеси им сала и что-нибудь такого, что у нас есть!" И целая миска вареников валилась в мешок. Порядочный кус сала, несколько паляниц, а иногда и связанная курица помещались вместе. Подкрепившись таким запасом грамматики, риторы, философы и богословы опять продолжали путь. Чем далее, однако же, шли они, тем более уменьшалась толпа их. Все почти разбродились по домам, и оставались те, которые имели родительские гнезда далее других.

Один раз во время подобного странствования три бурсака сворочили с большой дороги в сторону, с тем чтобы в первом попавшемся хуторе заpastись провиантом, потому что мешок у них давно уже был пуст. Это были: богослов Халява, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобець.

Богослов был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет. В другом случае характер его был чрезвычайно мрачен, и когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне, и семинарии стоило большого труда его сыскать там.

Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно нанимал музыкантов и отплясывал тропака. Он часто пробовал крупного гороху, но совершенно с философическим равнодушием, – говоря, что чему быть, того не миновать.

Ритор Тиберий Горобець еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки. Он носил только оселедец, и потому характер его в то время еще мало развился; но, судя по большим шишкам на лбу, с которыми он часто являлся в класс, можно было предположить, что из него будет хороший воин. Богослов Халява и философ Хома часто

дирали его за чуб в знак своего покровительства и употребляли в качестве депутата.

Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе. Богослов и философ шли молча, куря люльки; ритор Тиберий Горобець сбивал палкою головки с будяков, росших по краям дороги. Дорога шла между разбросанными группами дубов и орешника, покрывавшими луг. Отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы, иногда перемеживались равнину. Показавшаяся в двух местах нива с вызревающим житом давала знать, что скоро должна появиться какая-нибудь деревня. Но уже более часу, как они минули хлебные полосы, а между тем им не попадалось никакого жилья. Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния.

– Что за черт! – сказал философ Хома Брут, – сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор.

Богослов помолчал, поглядел по окрестностям, потом опять взял в рот свою люльку, и все продолжали путь.

– Ей-богу! – сказал, опять остановившись, философ. – Ни чертова кулака не видно.

– А может быть, далее и попадется какой-нибудь хутор, – сказал богослов, не выпуская люльки.

Но между тем уже была ночь, и ночь довольно темная. Небольшие тучи усилили мрачность, и, судя по всем приметам, нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца. Бурсаки заметили, что они сбились с пути и давно шли не по дороге.

Философ, пошаривши ногами во все стороны, сказал наконец отрывисто:

– А где же дорога?

Богослов помолчал и, надумавшись, примолвил:

– Да, ночь темная.

Ритор отошел в сторону и старался ползком нащупать дорогу, но руки его попадали только в лисьи норы. Везде была одна степь, по которой, казалось, никто не ездил. Путешественники еще сделали усилие пройти несколько вперед, но везде была та же дичь. Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглух по сторонам и не

встретил никакого ответа. Несколько спустя только послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой.

– Вишь, что тут делать? – сказал философ.

– А что? оставаться и заночевать в поле! – сказал богослов и полез в карман достать огниво и закурить снова свою люльку. Но философ не мог согласиться на это. Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полпудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество. Притом, несмотря на веселый нрав свой, философ боялся несколько волков.

– Нет, Халява, не можно, – сказал он. – Как же, не подкрепив себя ничем, растянуться и лечь так, как собаке? Попробуем еще; может быть, набредем на какое-нибудь жилье и хоть чарку горелки удастся выпить из ночь.

При слове "горелка" богослов сплюнул в сторону и примолвил:

– Оно конечно, в поле оставаться нечего.

Бурсаки пошли вперед, и, к величайшей радости их, в отдалении почудился лай. Прислушавшись, с которой стороны, они отправились бодрее и, немного пройдя, увидели огонек.

– Хутор! ей-богу, хутор! – сказал философ.

Предположения его не обманули: через несколько времени они увидели, точно, небольшой хуторок, состоявший из двух только хат, находившихся в одном и том же дворе. В окнах светился огонь. Десяток сливных деревьев торчало под тыном. Взглянувши в сквозные дощатые ворота, бурсаки увидели двор, установленный чумацкими возами. Звезды кое-где глянули в это время на небе.

– Смотрите же, братцы, не отставать! во что бы то ни было, а добыть ночлега!

Три ученые мужа яростно ударили в ворота и закричали:

– Отвори!

Дверь в одной хате заскрипела, и минуту спустя бурсаки увидели перед собою старуху в нагольном тулупе.

– Кто там? – закричала она, глухо кашляя.

– Пусти, бабуся, переночевать. Сбились с дороги. Так в поле скверно, как в голодном брюхе.

– А что вы за народ?

– Да народ необидчивый: богослов Халява, философ Брут и ритор Горобець.

– Не можно, – проворчала старуха, – у меня народу полон двор, и все углы в хате заняты. Куды я вас дену? Да еще все какой рослый и здоровый народ! Да у меня и хата развалится, когда помещу таких. Я знаю этих философов и богословов. Если таких пьяниц начнешь принимать, то и двора скоро не будет. Пошли! пошли! Тут вам нет места.

– Умилосердись, бабуся! Как же можно, чтобы христианские души пропали ни за что ни про что? Где хочешь помести нас. И если мы что-нибудь, как-нибудь того или какое другое что сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что бог один знает. Вот что!

Старуха, казалось, немного смягчилась.

– Хорошо, – сказала она, как бы размышляя, – я впущу вас; только положу всех в разных местах: а то у меня не будет спокойно на сердце, когда будете лежать вместе.

– На то твоя воля; не будем прекословить, – отвечали бурсаки.

Ворота заскрыпели, и они вошли во двор.

– А что, бабуся, – сказал философ, идя за старухой, – если бы так, как говорят... ей-богу, в животе как будто кто колесами стал ездить. С самого утра вот хоть бы щепка была во рту.

– Вишь, чего захотел! – сказала старуха. – Нет у меня, нет ничего такого, и печь не топилась сегодня.

– А мы бы уже за все это, – продолжал философ, – расплатились бы завтра как следует – чистоганом. Да, – продолжал он тихо, – черта с два получишь ты что-нибудь!

– Ступайте, ступайте! и будьте довольны тем, что дают вам. Вот черт принес какие нежных паничей!

Философ Хома пришел в совершенное уныние от таких слов. Но вдруг нос его почувствовал запах сушеной рыбы. Он глянул на шаровары богослова, шедшего с ним рядом, и увидел, что из кармана его торчал преогромный рыбий хвост: богослов уже успел подтибрить с воза целого карася. И так как он это производил не из какой-нибудь корысти, но единственно по привычке, и, позабывши совершенно о своем карасе, уже разглядывал, что бы такое стянуть другое, не имея намерения пропустить даже изломанного колеса, – то философ Хома запустил руку в его карман, как в свой собственный, и вытащил карася.

Старуха разместила бурсаков: ратора положила в хате, богослова заперла в пустую комору, философу отвела тоже пустой овечий хлев.

Философ, оставшись один, в одну минуту съел карася, осмотрел плетеные стены хлева, толкнул ногою в морду просунувшуюся из другого хлева любопытную свинью и повернулся на другой бок, чтобы заснуть мертвецки. Вдруг низенькая дверь отворилась, и старуха, нагнувшись, вошла в хлев.

– А что, бабуся, чего тебе нужно? – сказал философ.

Но старуха шла прямо к нему с распростертыми руками.

"Эге-гм! – подумал философ. – Только нет, голубушка! устарела". Он отодвинулся немного подальше, но старуха, без церемонии, опять подошла к нему.

– Слушай, бабуся! – сказал философ, – теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться.

Но старуха раздвигала руки и ловила его, не говоря ни слова.

Философу сделалось страшно, особенно когда он заметил, что глаза ее сверкнули каких-то необыкновенным блеском.

– Бабуся! что ты? Ступай, ступай себе с богом! – закричал он.

Но старуха не говорила ни слова и хватала его руками. Он вскочил на ноги, с намерением бежать, но старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза и снова начала подходить к нему.

Философ хотел оттолкнуть ее руками, но, к удивлению, заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах. Он слышал только, как билось его сердце; он видел, как старуха подошла к нему, сложила ему руки, нагнула ему голову, вскочила с быстротою кошки к нему на спину, ударила его метлой по боку, и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих. Все это случилось так быстро, что философ едва мог опомниться и схватил обеими руками себя за колени, желая удержать ноги; но они, к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна. Когда уже минули они хутор и перед ними открылась ровная лощина, а в стороне потянулся черный, как уголь, лес, тогда только сказал он сам в себе: "Эге, да это ведьма".

Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами. Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь. В ночной свежести было что-то влажно-теплое. Тени от деревьев и кустов, как кометы, острым-и клинами падали на отлогую равнину. Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине. Он чувствовал какое-то томительное, неприятное и вместе сладкое чувство, подступавшее к его сердцу. Он опустил голову вниз и видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря; по крайней мере, он видел ясно, как он отражался в нем вместе с сидевшею на спине старухою. Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головки, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она оборотилась к нему – и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, – и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде...

Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью...

"Что это?" – думал философ Хома Брут, глядя вниз, несясь во всю прыть. Пот катился с него градом. Он чувствовал бесовски сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него, и он со страхом хватался за него рукою. Изнеможенный, растерянный, он начал припоминать все, какие только знал, молитвы. Он перебирал все заклятья против духов – и вдруг почувствовал какое-то освежение; чувствовал, что шаг его начинал становиться

ленивее, ведьма как-то слабее держалась на спине его. Густая трава касалась его, и уже он не видел в ней ничего необыкновенного. Светлый серп светил на небе.

"Хорошо же!" – подумал про себя философ Хома и начал почти вслух произносить заклятия. Наконец с быстротою молнии выпрыгнул из-под старухи и вскочил, в свою очередь, к ней на спину. Старуха мелким, дробным шагом побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним. Все было ясно при месячном, хотя и неполном свете. Долины были гладки, но все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах. Он схватил лежавшее на дороге полено и начал им со всех сил колотить старуху. Дикае вопли издала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, чаще, и потом уже тихо, едва звенели, как тонкие серебряные колокольчики, и заронялись ему в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха? "Ох, не могу больше!" – произнесла она в изнеможении и упала на землю.

Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица, с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрелы, ресницами. Бесчувственно отбросила она на обе стороны белые нагие руки и стонала, возведя вверх очи, полные слез.

Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им; он пустился бежать во весь дух. Дорогой билось беспокойно его сердце, и никак не мог он истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело. Он уже не хотел более идти на хутора и спешил в Киев, раздумывая всю дорогу о таком непонятном происшествии.

Бурсаков почти никого не было в городе: все разбрелись по хуторам, или на кондиции, или просто без всяких кондиций, потому что по хуторам малороссийским можно есть галушки, сыр, сметану и вареники величиною в шляпу, не заплатив гроша денег. Большая разъехавшаяся хата, в которой помещалась бурса, была решительно пуста, и сколько философ ни шарил во всех углах и даже ошупал все дыры и западни в крыше, но нигде не отыскал ни куска сала или, по крайней мере, старого книша, что, по обыкновению, запрятываемо было бурсаками.

Однако же философ скоро сыскался, как поправить своему горю: он прошел, посвистывая, раза три по рынку, перемигнулся на самом конце с какою-то молодою вдовою в желтом очипке, продававшею ленты, ружейную дробь и колеса, – и был того же дня накормлен пшеничными варениками, курицею... и, словом, перечесть нельзя, что у него было за столом, накрытым в маленьком глиняном домике среди вишневого садика. Того же самого вечера видели философа в корчме: он лежал на лавке, покуривая, по обыкновению своему, люльку, и при всех бросил жиду-корчмарю ползолотой. Перед ним стояла кружка. Он глядел на приходивших и уходивших хладнокровно-довольными глазами и вовсе уже не думал о своем необыкновенном происшествии.

Между тем распространились везде слухи, что дочь одного из богатейших сотников, которого хутор находился в пятидесяти верстах от Киева, возвратилась в один день с прогулки вся избитая, едва имевшая силы добресть до отцовского дома, находится при смерти и перед смертным часом изъявила желание, чтобы отходную по ней и молитвы в продолжение трех дней после смерти читал один из киевских семинаристов: Хома Бруг. Об этом философ узнал от самого ректора, который нарочно призывал его в свою комнату и объявил, чтобы он без всякого отлагательства спешил в дорогу, что именитый сотник прислал за ним нарочно людей и возок.

Философ вздрогнул по какому-то безотчетному чувству, которого он сам не мог растолковать себе. Темное предчувствие говорило ему, что ждет его что-то недоброе. Сам не зная почему, объявил он напрямик, что не поедет.

– Послушай, dominus Хома! – сказал ректор (он в некоторых случаях объяснялся очень вежливо с своими подчиненными), – тебя никакой черт и не спрашивает о том, хочешь ли ты ехать или не хочешь. Я тебе скажу только то, что если ты еще будешь показывать свою рысь да мудрствовать, то прикажу тебя по спине и по прочему так отстегать молодым березняком, что и в баню не нужно будет ходить.

Философ, почесывая слегка за ухом, вышел, не говоря ни слова, располагая при первом удобном случае возложить надежду на свои ноги. В раздумье сходил он с крутой лестницы, приводившей на двор, обсаженный тополями, и на минуту остановился, услышавши довольно

явственно голос ректора, дававшего приказание своему ключнику и еще кому-то, вероятно, одному из посланных за ним от сотника.

– Благодарю пана за крупу и яйца, – говорил ректор, – и скажи, что как только будут готовы те книги, о которых он пишет, то я тотчас пришло. Я отдал их уже переписывать писцу. Да не забудь, мой голубе, прибавить пану, что на хуторе у них, я знаю, водится хорошая рыба, и особенно осетрина, то при случае прислал бы: здесь на базарах и нехороша и дорога. А ты, Явтух, дай молодцам по чарке горелки. Да философа привязать, а не то как раз удерет.

"Вишь, чертов сын! – подумал про себя философ, – пронюхал, длинноногий выюн!"

Он сошел вниз и увидел кибитку, которую принял было сначала за хлебный овин на колесах. В самом деле, она была так же глубока, как печь, в которой обжигают кирпичи. Это был обыкновенный краковский экипаж, в каком жида полсотнею отправляются вместе с товарами во все города, где только слышит их нос ярмарку. Его ожидало человек шесть здоровых и крепких козаков, уже несколько пожилых. Свитки из тонкого сукна с кистями показывали, что они принадлежали довольно значительному и богатому владельцу. Небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне не без славы.

"Что ж делать? Чему быть, тому не миновать!" – подумал про себя философ и, обратившись к козакам, произнес громко:

– Здравствуйте, братья-товарищи!

– Будь здоров, пан философ! – отвечали некоторые из козаков.

– Так вот это мне приходится сидеть вместе с вами? А брика знатная! – продолжал он, влезая. – Тут бы только нанять музыкантов, то и танцевать можно.

– Да, соразмерный экипаж! – сказал один из козаков, садясь на облучок сам–друг с кучером, завязавшим голову тряпицею вместо шапки, которую он успел оставить в шинке. Другие пять вместе с философом полезли в углубление и расположились на мешках, наполненных разною закупкою, сделанною в городе.

– Любопытно бы знать, – сказал философ, – если бы, примером, эту брику нагрузить каким-нибудь товаром – положим, солью или железными клинами: сколько потребовалось бы тогда коней?

– Да, – сказал, помолчав, сидевший на облучке козак, – достаточное бы число потребовалось коней.

После такого удовлетворительного ответа козак почитал себя вправе молчать во всю дорогу.

Философу чрезвычайно хотелось узнать обстоятельнее: кто таков был этот сотник, каков его нрав, что слышно о его дочке, которая таким необыкновенным образом возвратилась домой и находилась при смерти и которой история связалась теперь с его собственной, как у них и что делается в доме? Он обращался к ним с вопросами; но козаки, верно, были тоже философы, потому что в ответ на это молчали и курили люльки, лежа на мешках. Один только из них обратился к сидевшему на козлах вознице с коротеньким приказанием: "Смотри, Оверко, ты старый разиня; как будешь подъезжать к шинку, что на Чухрайловской дороге, то не позабудь остановиться и разбудить меня и других молодцов, если кому случится заснуть". После этого он заснул довольно громко. Впрочем, эти наставления были совершенно напрасны, потому что едва только приблизилась исполинская брика к шинку на Чухрайловской дороге, как все в один голос закричали: "Стой!".

Притом лошади Оверка были так уже приучены, что останавливались сами перед каждым шинком. Несмотря на жаркий июльский день, все вышли из брики, отправились в низенькую запачканную комнату, где жид-корчмарь с знаками радости бросился принимать своих старых знакомых. Жид принес под полою несколько колбас из свинины и, положивши на стол, тотчас отворотился от этого запрещенного талмудом плода. Все уселись вокруг стола. Глиняные кружки показались пред каждым из гостей. Философ Хома должен был участвовать в общей пирушке. И так как малороссияне, когда подгуляют, непременно начнут целоваться или плакать, то скоро вся изба наполнилась лобызаниями: "А ну, Спирид, почеломкаемся !" – "Иди сюда, Дорош, я обниму тебя!"

Один козак, бывший постарее всех других, с седыми усами, подставивши руку под щеку, начал рыдать от души о том, что у него нет ни отца, ни матери и что он остался одним-один на свете. Другой был большой резонер и беспрестанно утешал его, говоря: "Не плачь, ей-богу не плачь! что ж тут... уж бог знает как и что такое". Один, по имени

Дорош, сделался чрезвычайно любопытен и, оборотившись к философу Хоме, беспрестанно спрашивал его:

– Я хотел бы знать, чему у вас в бурсе учат: тому ли самому, что и дьяк читает в церкви, или чему другому? – Не спрашивай! – говорил протяжно резонер, – пусть его там будет, как было. Бог уж знает, как нужно; бог все знает.

– Нет, я хочу знать, – говорил Дорош, – что там написано в тех книжках. Может быть, совсем другое, чем у дьяка.

– О, боже мой, боже мой! – говорил этот почтенный наставник. – И на что такое говорить? Так уж воля божия положила. Уже что бог дал, того не можно переменить.

– Я хочу знать все, что ни написано. Я пойду в бурсу, ей-богу, пойду! Что ты думаешь, я не выучусь? Всему выучусь, всему!

– О, боже ж мой, боже мой!.. – говорил утешитель и спустил свою голову на стол, потому что совершенно был не в силах держать ее доле на плечах.

Прочие козаки толковали о панах и о том, отчего на небе светит месяц.

Философ Хома, увидя такое расположение голов, решил воспользоваться и улизнуть. Он сначала обратился к седовласому козаку, грустившему об отце и матери:

– Что ж ты, дядько, расплакался, – сказал он, – я сам сирота! Отпустите меня, ребята.. на волю! На что я вам!

– Пустим его на волю! – отозвались некоторые. – Ведь он сирота. Пусть себе идет, куда хочет.

– О, боже ж мой, боже мой! – произнес утешитель, подняв свою голову. – Отпустите его! Пусть идет себе!

И козаки уже хотели сами вывести его в чистое поле, но тот, который показал свое любопытство, остановил их, сказавши:

– Не трогайте: я хочу с ним поговорить о бурсе. Я сам пойду в бурсу...

Впрочем, вряд ли бы этот побег мог совершиться, потому что когда философ вздумал подняться из-за стола, то ноги его сделались как будто деревянными и дверей в комнате начало представляться ему такое множество, что вряд ли бы он отыскал настоящую.

Только ввечеру вся эта компания вспомнила, что нужно отправляться далее в дорогу. Взмоштившись в брику, они потянулись, погоня лошадей и напевая песню, которой слова и смысл вряд ли бы кто разобрал. Проколесивши большую половину ночи, беспрестанно сбиваясь с дороги, выученной наизусть, они наконец спустились с крутой горы в долину, и философ заметил по сторонам тянувшийся частокол, или плетень, с низенькими деревьями и выказывавшимися из-за них крышами. Это было большое селение, принадлежавшее сотнику. Уже было далеко за полночь; небеса были темны, и маленькие звездочки мелькали кое-где. Ни в одной хате не видно было огня. Они взъехали, в сопровождении собачьего лая, на двор. С обеих сторон были заметны крытые соломою сараи и домики. Один из них, находившийся как раз посередине против ворот, был более других и служил, как казалось, пребыванием сотника. Брика остановилась перед небольшим подобием сарая, и путешественники наши отправились спать. Философ хотел, однако же, несколько обсмотреть снаружи панские хоромы; но как он ни паялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо дома представлялся ему медведь; из трубы делался ректор. Философ махнул рукою и пошел спать.

Когда проснулся философ, то весь дом был в движении: в ночь умерла панночка. Слуги бегали впопыхах взад и вперед. Старухи некоторые плакали. Толпа любопытных глядела сквозь забор на панский двор, как будто бы могла что-нибудь увидеть.

Философ начал на досуге осматривать те места, которые он не мог разглядеть ночью. Панский дом был низенькое небольшое строение, какие обыкновенно строились в старину в Малороссии. Он был покрыт соломою. Маленький, острый и высокий фронтон с окошком, похожим на поднятый кверху глаз, был весь измалеван голубыми и желтыми цветами и красными полумесяцами. Он был утвержен на дубовых столбиках, до половины круглых и снизу шестигранных, с вычурною отточкою вверху. Под этим фронтоном находилось небольшое крылечко со скамейками по обеим сторонам. С боков дома были навесы на таких же столбиках, инде витых. Высокая груша с пирамидальною верхушкою и трепещущими листьями зеленела перед домом. Несколько амбаров в два ряда стояли среди двора, образуя род широкой улицы, ведшей к дому. За амбарами, к самым воротам, стояли треугольниками

два погребца, один напротив другого, крытые также соломой. Треугольная стена каждого из них была снабжена низенькою дверью и размалявана разными изображениями. На одной из них нарисован был сидящий на бочке козак, державший над головою кружку с надписью: "Все выпью". На другой фляжка, сулея и по сторонам, для красоты, лошадь, стоявшая вверх ногами, трубка, бубны и надпись: "Вино – козацкая потеха". Из чердака одного из сараев выглядывал сквозь огромное слуховое окно барабан и медные трубы. У ворот стояли две пушки. Все показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пиршественные клики. За воротами находились две ветряные мельницы. Позади дома шли сады; и сквозь верхушки дерев видны были одни только темные шляпки труб, скрывавшихся в зеленой гуще хат. Все селение помещалось на широком и ровном уступе горы. С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. При взгляде на нее снизу она казалась еще круче, и на высокой верхушке ее торчали кое-где неправильные стебли тощего бурьяна и чернели на светлом небе. Обнаженный глинистый вид ее навевал какое-то уныние. Она была вся изрыта дождевыми промоинами и проточинами. На крутом косогоре ее в двух местах торчали две хаты; над одною из них раскидывала ветви широкая яблоня, подпертая у корня небольшими кольями с насыпную землей. Яблоки, сбиваемые ветром, скатывались в самый панский двор. С вершины вилась по всей горе дорога и, опустившись, шла мимо двора в селенье. Когда философ измерил страшную круть ее и вспомнил вчерашнее путешествие, то решил, что или у пана были слишком умные лошади, или у козаков слишком крепкие головы, когда и в хмельном чаду умели не полететь вверх ногами вместе с неизмеримой брикою и багажом. Философ стоял на высшем в дворе месте, и когда оборотился и глянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину. Необозримые луга открывались на далекое пространство; яркая зелень их темнела по мере отдаления, и целые ряды селений синели вдаль, хотя расстояние их было более нежели на двадцать верст. С правой стороны этих лугов тянулись горы, и чуть заметною вдаль полосую горел и темнел Днепр.

– Эх, славное место! – сказал философ. – Вот тут бы жить, ловить рыбу в Днепре и в прудах, охотиться с тенетами или с ружьем за стрепетами и крольшнепами! Впрочем, я думаю, и дроф немало в этих лугах. Фруктов же можно засушить и продать в город множество или, еще лучше, выкурить из них водку; потому что водка из фруктов ни с каким пенником не сравнится. Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда.

Он приметил за плетнем маленькую дорожку, совершенно закрытую разросшимся бурьяном. Он поставил машинально на нее ногу, думая наперед только прогуляться, а потом тихомолком, промеж хат, да и махнуть в поле, как внезапно почувствовал на своем плече довольно крепкую руку.

Позади его стоял тот самый старый козак, который вчера так горько соболезнавал о смерти отца и матери и о своем одиночестве.

– Напрасно ты думаешь, пан философ, улепетнуть из хутора! – говорил он. – Тут не такое заведение, чтобы можно было убежать; да и дороги для пешехода плохи. А ступай лучше к пану: он ожидает тебя давно в светлице.

– Пойдем! Что ж... Я с удовольствием, – сказал философ и отправился вслед за козаком.

Сотник, уже престарелый, с седыми усами и с выражением мрачной грусти, сидел перед столом в светлице, подперши обеими руками голову. Ему было около пятидесяти лет; но глубокое уныние на лице и какой-то бледно-тощий цвет показывали, что душа его была убита и разрушена вдруг, в одну минуту, и вся прежняя веселость и шумная жизнь исчезла навеки. Когда взошел Хома вместе с старым козаком, он отнял одну руку и слегка кивнул головою на низкий их поклон.

Хома и козак почтительно остановились у дверей.

– Кто ты, и откудова, и какого звания, добрый человек? – сказал сотник ни ласково, ни сурово.

– Из бурсаков, философ Хома Брут.

– А кто был твой отец?

– Не знаю, вельможный пан.

– А мать твоя?

– И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать; но кто она, и откуда, и когда жила – ей-богу, добродию, не знаю.

Сотник помолчал и, казалось, минуту оставался в задумчивости.

– Как же ты познакомился с моею дочкою?

– Не знакомился, вельможный пан, ей-богу, не знакомился. Еще никакого дела с панночками не имел, сколько ни живу на свете. Цур им, чтобы не сказать непристойного.

– Отчего же она не другому кому, а тебе именно назначила читать?

Философ пожал плечами:

– Бог его знает, как это растолковать. Известное уже дело, что панам подчас захочется такого, чего и самый наиграмотнейший человек не разберет; и пословица говорит: "Скачи, враже, як пан каже!"

– Да не врешь ли ты, пан философ?

– Вот на этом самом месте пусть громом так и хлопнет, если лгу.

– Если бы только минуточкой долее прожила ты, – грустно сказал сотник, – то, верно бы, я узнал все. "Никому не давай читать по мне, но пошли, тату, сей же час в Киевскую семинарию и привези бурсака Хому Брута. Пусть три ночи молится по грешной душе моей. Он знает..." А что такое знает, я уже не услышал. Она, голубонька, только и могла сказать, и умерла. Ты, добрый человек, верно, известен святою жизнью своею и богоугодными делами, и она, может быть, наслышалась о тебе.

– Кто? я? – сказал бурсак, отступивши от изумления. – Я святой жизни? – произнес он, посмотрев прямо в глаза сотнику. – Бог с вами, пан! Что вы это говорите! да я, хоть оно непристойно сказать, ходил к булочнице против самого страстного четверга.

– Ну... верно, уже недаром так назначено. Ты должен с сего же дня начать свое дело.

– Я бы сказал на это вашей милости... оно, конечно, всякий человек, вразумленный Святому писанию, может по соразмерности... только сюда приличнее бы требовалось дьякона или, по крайней мене, дьяка. Они народ толковый и знают, как все это уже делается, а я... Да у меня и голос не такой, и сам я – черт знает что. Никакого виду с меня нет.

– Уж как ты себе хочешь, только я все, что завещала мне моя голубка, исполню, ничего не пожалея. И когда ты с сего дня три ночи

совершишь, как следует, над нею молитвы, то я награжу тебя; а не то – и самому черту не советую рассердить меня.

Последние слова произнесены были сотником так крепко, что философ понял вполне их значение.

– Ступай за мною! – сказал сотник.

Они вышли в сени. Сотник отворил дверь в другую светлицу, бывшую насупротив первой. Философ остановился на минуту в сенях высморкаться и с каким-то безотчетным страхом переступил через порог. Весь пол был устлан красной китайкой. В углу, под образами, на высоком столе лежало тело умершей, на одеяле из синего бархата, убранном золотою бахромою и кистями. Высокие восковые свечи, увитые калиною, стояли в ногах и в головах, изливая свой мутный, терявшийся в дневном сиянии свет. Лицо умершей было заслонено от него неутешным отцом, который сидел перед нею, обращенный спиною к дверям. Философа поразили слова, которые он услышал: – Я не о том жалею, моя наймилейшая мне дочь, что ты во цвете лет своих, не дожив положенного века, на печаль и горесть мне, оставила землю. Я о том жалею, моя голубонька, что не знаю того, кто был, лютый враг мой, причиною твоей смерти. И если бы я знал, кто мог подумать только оскорбить тебя или хоть бы сказал что-нибудь неприятное о тебе, то, клянусь богом, не увидел бы он больше своих детей, если только он так же стар, как и я; ни своего отца и матери, если только он еще на поре лет, и тело его было бы выброшено на съедение птицам и зверям степным. Но горе мне, моя полевая нагидочка, моя перепеличка, моя ясочка, что проживу я остальной век свой без потехи, утирая полою drobные слезы, текущие из старых очей моих, тогда как враг мой будет веселиться и втайне посмеиваться над хилым старцем...

Он остановился, и причиною этого была разрывающая горесть, разрешившаяся целым потоком слез.

Философ был тронут такою безутешной печалью. Он закашлял и издал глухое крехтание, желая очистить им немного свой голос.

Сотник оборотился и указал ему место в головах умершей, перед небольшим налоем, на котором лежали книги.

"Три ночи как-нибудь отработаю, – подумал философ, – зато пан набьет мне оба кармана чистыми червонцами".

Он приблизился и, еще раз откашлявшись, принялся читать, не обращая никакого внимания на сторону и не решаясь взглянуть в лицо умершей. Глубокая тишина воцарилась. Он заметил, что сотник вышел. Медленно поворотил он голову, чтобы взглянуть на умершую и...

Трепет пробежал по его жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее.

– Ведьма! – вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы.

Это была та самая ведьма, которую убил он.

Когда солнце стало садиться, мертвую понесли в церковь. Философ одним плечом своим поддерживал черный траурный гроб и чувствовал на плече своем что-то холодное, как лед. Сотник сам шел впереди, неся рукою правую сторону тесного дома умершей. Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения. Свечи были зажжены почти перед каждым образом. Гроб поставили посередине, против самого алтаря. Старый сотник поцеловал еще раз умершую, повергнулся ниц и вышел вместе с носильщиками вон, дав повеление хорошенько накормить философа и после ужина проводить его в церковь. Пришедши в кухню, все несшие гроб начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне, увидевши мертвеца.

Голод, который в это время начал чувствовать философ, заставил его на несколько минут позабыть вовсе об умершей. Скоро вся дворня мало-

помалу начала сходиться в кухню. Кухня в сотниковом доме была что-то похуже на клуб, куда стекалось все, что ни обитало во дворе, считая в это число и собак, приходивших с машущими хвостами к самым дверям за костями и помоями. Куда бы кто ни был посылаем и по какой бы то ни было надобности, он всегда прежде заходил на кухню, чтобы отдохнуть хоть минуту на лавке и выкурить люльку. Все холостяки, жившие в доме, щеголявшие в козацких свитках, лежали здесь почти целый день на лавке, под лавкою, на печке – одним словом, где только можно было сыскать удобное место для лежания. Притом всякий вечно позабывал в кухне или шапку, или кнут для чужих собак, или что-нибудь подобное. Но самое многочисленное собрание бывало во время ужина, когда приходил и табунщик, успевший загнать своих лошадей в загон, и погонщик, приводивший коров для дойки, и все те, которых в течение дня нельзя было увидеть. За ужином болтовня овладевала самыми неговорливыми языками. Тут обыкновенно говорилось обо всем: и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка. Тут было множество бонмотистов, в которых между малороссиянами нет недостатка.

Философ уселся вместе с другими в обширный кружок на вольном воздухе перед порогом кухни. Скоро баба в красном очипке высунулась из дверей, держа в обеих руках горячий горшок с галушками, и поставила его посреди готовившихся ужинать. Каждый вынул из кармана своего деревянную ложку, иные, за неимением, деревянную спичку. Как только уста стали двигаться немного медленнее и волчий голод всего этого собрания немного утишился, многие начали разговаривать. Разговор, натурально, должен был обратиться к умершей.

– Правда ли, – сказал один молодой овчар, который насадил на свою кожаную перевязь для люльки столько пуговиц и медных блях, что был похож на лавку мелкой торговли, – правда ли, что панночка, не тем будь помянута, зналась с нечистым?

– Кто? панночка? – сказал Дорош, уже знакомый прежде нашему философу.

– Да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма!

– Полно, полно, Дорош! – сказал другой, который во время дороги изъяслял большую готовность утешать. – Это не наше дело; бог с ним. Нечего об этом толковать.

Но Дорош вовсе не был расположен молчать. Он только что перед тем сходил в погреб вместе с ключником по какому-то нужному делу и, наклонившись раза два к двум или трем бочкам, вышел оттуда чрезвычайно веселый и говорил без умолку.

– Что ты хочешь? Чтобы я молчал? – сказал он. – Да она на мне самом ездил! Ей-богу, ездил!

– А что, дядько, – сказал молодой овчар с пуговицами, – можно ли узнать по каким-нибудь приметам ведьму?

– Нельзя, – отвечал Дорош. – Никак не узнаешь; хоть все псалтыри перечитай, то не узнаешь.

– Можно, можно, Дорош. Не говори этого, – произнес прежний утешитель.

– Уже бог недаром дал всякому особый обычай. Люди, знающие науку, говорят, что у ведьмы есть маленький хвостик.

– Когда старая баба, то и ведьма, – сказал хладнокровно седой козак.

– О, уж хороши и вы! – подхватила баба, которая подливала в то время свежих галушек в очистившийся горшок, – настоящие толстые кабаны.

Старый козак, которого имя было Явтух, а прозвание Ковтун, выразил на губах своих улыбку удовольствия, заметив, что слова его задела за живое старуху; а погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто бы два быка, ставши один против другого, замычали разом.

Начавшийся разговор возбудил непреодолимое желание и любопытство философа узнать обстоятельнее про умершую сотникову дочь. И потому, желая опять навести его на прежнюю материю, обратился к соседу своему с такими словами:

– Я хотел спросить, почему все это сословие, что сидит за ужином, считает панночку ведьмою? Что ж, разве она кому-нибудь причинила зло или извела кого-нибудь?

– Было всякого, – отвечал один из сидевших, с лицом гладким, чрезвычайно похожим на лопату.

– А кто не припомнит псаля Микиту, или того...

– А что ж такое псарь Микита? – сказал философ.

– Стой! я расскажу про псаря Микиту, – сказал Дорош.

– Я расскажу про Микиту, – отвечал табунщик, – потому что он был мой кум.

– Я расскажу про Микиту, – сказал Спирид.

– Пускай, пускай Спирид расскажет! – закричала толпа.

Спирид начал:

– Ты, пан философ Хома, не знал Микиты. Эх, какой редкий был человек! Собаку каждую он, бывало, так знает, как родного отца. Теперешний псарь Микола, что сидит третьим за мною, и в подметки ему не годится. Хотя он тоже разумеет свое дело, но он против него – дрянь, помои.

– Ты хорошо рассказываешь, хорошо! – сказал Дорош, одобрительно кивнув головою.

Спирид продолжал:

– Зайца увидит скорее, чем табак утрешь из носу. Бывало, свистнет: "А ну, Разбой! а ну, Быстрая!" – а сам на коне во всю прыть, – и уже рассказать нельзя, кто кого скорее обгонит: он ли собаку или собака его. Сивухи кварту свиснет вдруг, как бы не бывало. Славный был псарь! Только с недавнего времени начал он заглядываться беспрестанно на панночку. Вклепался ли он точно в нее или уже она так его околдовала, только пропал человек, обабился совсем; сделался черт знает что; пфу! непристойно и сказать.

– Хорошо, – сказал Дорош.

– Как только панночка, бывало, взглянет на него, то и повода из рук пускает, Разбой зовет Бровком, спотыкается и невесть что делает. Один раз панночка пришла на конюшню, где он чистил коня. Дай говорит, Микитка, я положу на тебя свою ножку. А он, дурень, и рад тому: говорит, что не только ножку, но и сама садись на меня. Панночка подняла свою ножку, и как увидел он ее нагую, полную и белую ножку, то, говорит, чара так и ошеломила его. Он, дурень, нагнул спину и, схвативши обеими руками за нагие ее ножки, пошел скакать, как конь, по всему полю, и куда они ездили, он ничего не мог сказать; только воротился едва живой, и с той поры иссохнул весь, как щепка; и когда раз пришли на конюшню, то вместо его лежала только куча золы да

пустое ведро: сгорел совсем; сгорел сам собою. А такой был псарь, какого на всем свете не можно найти.

Когда Спирид окончил рассказ свой, со всех сторон пошли толки о достоинствах бывшего псаря.

– А про Шепчиху ты не слышал? – сказал Дорош, обращаясь к Хоме.

– Нет.

– Эге–ге–ге! Так у вас, в бурсе, видно, не слишком большому разуму учат. Ну, слушай! У нас есть на селе козак Шептун. Хороший козак! Он любит иногда украсть и соврать без всякой нужды, но... хороший козак. Его хата не так далеко отсюда. В такую самую пору, как мы теперь сели вечерять, Шептун с жинкою, окончивши вечерю, легли спать, а так как время было хорошее, то Шепчиха легла на дворе, а Шептун в хате на лавке; или нет: Шепчиха в хате на лавке, а Шептун на дворе...

– И не на лавке, а на полу легла Шепчиха, – подхватила баба, стоя у порога и подперши рукою щеку.

Дорош поглядел на нее, потом поглядел вниз, потом опять на нее и, немного помолчав, сказал:

– Когда скину с тебя при всех исподницу, то нехорошо будет.

Это предостережение имело свое действие. Старуха замолчала и уже ни разу не перебила речи.

Дорош продолжал:

– А в люльке, висевшей среди хаты, лежало годовое дитя – не знаю, мужеского или женского пола. Шепчиха лежала, а потом слышит, что за дверью скребется собака и воет так, хоть из хаты беги. Она испугалась; ибо бабы такой глупый народ, что высунь ей под вечер из–за дверей язык, то и душа войдет в пятки. Однако ж думает, дай-ка я ударю по морде проклятую собаку, авось–либо перестанет выть, – и, взявши ко-чергу, вышла отворить дверь. Не успела она немного отворить, как собака кинулась промеж ног ее и прямо к детской люльке. Шепчиха видит, что это уже не собака, а панночка. Да притом пускай бы уже панночка в таком виде, как она ее знала, – это бы еще ничего; но вот вещь и обстоятельство: что она была вся синяя, а глаза горели, как уголь. Она схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь. Шепчиха только закричала: "Ох, лишечко!" – да из хаты. Только видит, что в сенях двери заперты. Она на чердак; сидит и дрожит,

глупая баба, а потом видит, что панночка к ней идет и на чердак; кинулась на нее и начала глупую бабу кусать. Уже Шептун поутру вытащил оттуда свою жинку, всю искусанную и посиневшую. А на другой день и умерла глупая баба. Так вот какие устройства и обольщения бывают! Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма.

После такого рассказа Дорош самодовольно оглянулся и засунул палец в свою трубку, приготавливая ее к набивке табаком. Материя о ведьме сделалась неисчерпаемой. Каждый, в свою очередь, спешил что-нибудь рассказать. К тому ведьма в виде скирды сена приехала к самым дверям хаты; у другого украла шапку или трубку; у многих девок на селе отрезала косу; у других выпила по нескольку ведер крови.

Наконец вся компания опомнилась и увидела, что заболталась уже чересчур, потому что уже на дворе была совершенная ночь. Все начали разбродиться по ночлегам, находившимся или на кухне, или в сараях, или среди двора.

– А ну, пан Хома! теперь и нам пора идти к покойнице, – сказал седой козак, обратившись к философу, и все четверо, в том числе Спирид и Дорош, отправились в церковь, стегая кнутами собак, которых на улице было великое множество и которые со злости грызли их палки.

Философ, несмотря на то что успел подкрепить себя доброю кружкою горелки, чувствовал втайне подступающую робость по мере того, как они приближались к освещенной церкви. Рассказы и странные истории, слышанные им, помогали еще более действовать его воображению. Мрак под тыном и деревьями начинал редеть; место становилось обнаженнее. Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни дерева и открывалось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга. Три козака взойшли вместе с Хомою по крутой лестнице на крыльцо и вступили в церковь. Здесь они оставили философа, пожелав ему благополучно отправить свою обязанность, и заперли за ним дверь, по приказанию пана.

Философ остался один. Сначала он зевнул, потом потянулся, потом фукнул в обе руки и наконец уже обсмотрелся. Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились пред темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал

глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно. Философ еще раз обсмотрелся.

– Что ж, – сказал он, – чего тут бояться? Человек прийти сюда не может, а от мертвецов и выходцев из того света есть у меня молитвы такие, что как прочитаю, то они меня и пальцем не тронут. Ничего!– повторил он, махнув рукою, – будем читать!

Подходя к крылосу, увидел он несколько связок свечей.

"Это хорошо, – подумал философ, – нужно осветить всю церковь так, чтобы видно было, как днем. Эх, жаль, что во храме божием не можно люльки выкурить!"

И он принялся прилепливать восковые свечи ко всем карнизам, наоям и образам, не жалея их нимало, и скоро вся церковь наполнилась светом. Вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачные образа глядели угрюмей из старинных резных рам, кое-где сверкавших позолотой. Он подошел ко гробу, с робостию посмотрел в лицо умершей и не мог не зажмурить, несколько вздрогнувши, своих глаз.

Такая страшная, сверкающая красота!

Он отворотился и хотел отойти; но по странному любопытству, по странному попереживающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время страха, он не утерпел, уходя, не взглянуть на нее и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз. В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее. Но в ее чертах ничего не было тусклого, мутного, умершего. Оно было живо, и философу казалось, как будто бы она глядит на него закрытыми глазами. Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатила слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови.

Он поспешно отошел к крылосу, развернул книгу и, чтобы более ободрить себя, начал читать самым громким голосом. Голос его поразил церковные деревянные стены, давно молчаливые и оглохлые.

Одиноко, без эха, сыпался он густым басом в совершенно мертвой тишине и казался несколько диким даже самому чтецу.

"Чего бояться? – думал он между тем сам про себя. – Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится божьего слова. Пусть лежит! Да и что я за козак, когда бы устрашился? Ну, выпил лишнее – оттого и показывается страшно. А понюхать табуку: эх, добрый табак! Славный табак! Хороший табак!"

Однако же, перелистывая каждую страницу, он посматривал искоса на гроб, и невольное чувство, казалось, шептало ему: "Вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба!"

Но тишина была мертвая. Гроб стоял неподвижно. Свечи лили целый потоп света. Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей!

Возвыся голос, он начал петь на разные голоса, желая заглушить остатки боязни. Но через каждую минуту обращал глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: "Что, если подымется, если встанет она?"

Но гроб не шелохнулся. Хоть бы какой-нибудь звук, какое-нибудь живое существо, даже сверчок отозвался в углу! Чуть только слышался легкий треск какой-нибудь отдаленной свечки или слабый, слегка хлопнувший звук восковой капли, падавшей на пол.

"Ну, если подымется?.."

Она приподняла голову...

Он дико взглянул и протер глаза. Но она точно уже не лежит, а сидит в своем гробе. Он отвел глаза свои и опять с ужасом обратил на гроб. Она встала... идет по церкви с закрытыми глазами, беспрестанно расправляя руки, как бы желая поймать кого-нибудь.

Она идет прямо к нему. В страхе очертил он около себя круг. С усилием начал читать молитвы и произносить заклинания, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов.

Она стала почти на самой черте; но видно было, что не имела сил переступить ее, и вся посинела, как человек, уже несколько дней умерший. Хома не имел духа взглянуть на нее. Она была страшна. Она ударила зубами в зубы и открыла мертвые глаза свои. Но, не видя ничего, с бешенством – что выразило ее задрожавшее лицо –

обратилась в другую сторону и, распростерши руки, обхватывала ими каждый столп и угол, стараясь поймать Хому. Наконец остановилась, погрозив пальцем, и легла в свой гроб.

Философ все еще не мог прийти в себя и со страхом поглядывал на это тесное жилище ведьмы. Наконец гроб вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух.

Философ видел его почти над головою, но вместе с тем видел, что он не мог зацепить круга, им очерченного, и усилил свои заклинания. Гроб грянулся на середине церкви и остался неподвижным. Труп опять поднялся из него, синий, позеленевший. Но в то время послышался отдаленный крик петуха. Труп опустился в гроб и захлопнулся гробовой крышкой.

Сердце у философа билось, и пот катился градом; но, ободренный петушьим криком, он дочитывал быстрее листы, которые должен был прочесть прежде. При первой заре пришли сменить его дьячок и седой Явтух, который на тот раз отправлял должность церковного старосты.

Пришедши на отдаленный ночлег, философ долго не мог заснуть, но усталость одолела, и он проспал до обеда. Когда он проснулся, все ночное событие казалось ему происходившим во сне. Ему дали для подкрепления сил кварту горелки. За обедом он скоро развязался, присовокупил кое к чему замечания и съел почти один довольно старого поросенка; но, однако же, о своем событии в церкви он не решался говорить по какому-то безотчетному для него самому чувству и на вопросы любопытных отвечал: "Да, были всякие чудеса". Философ был одним из числа тех людей, которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия. Он, лежа с своей трубкой в зубах, глядел на всех необыкновенно сладкими глазами и непрерывно поплевывал в сторону.

После обеда философ был совершенно в духе. Он успел обходить все селение, перезнакомиться почти со всеми; из двух хат его даже выгнали; одна смазливая молодкахватила его порядочно лопатой по спине, когда он вздумал было пощупать и полюбопытствовать, из какой материи у нее была сорочка и плахта. Но чем более время близилось к вечеру, тем задумчивее становился философ. За час до ужина вся почти

дворня собиралась играть в кашу или в крагли – род кеглей, где вместо шаров употребляются длинные палки, и выигравший имел право проезжаться на другом верхом. Эта игра становилась очень интересною для зрителей: часто погонщик, широкий, как блин, влезал верхом на свиного пастуха, тщедушного, низенького, всего состоявшего из морщин. В другой раз погонщик подставлял свою спину, и Дорош, вскочивши на нее, всегда говорил: "Экой здоровый бык!" У порога кухни сидели те, которые были посolidнее. Они глядели чрезвычайно сурьезно, курая люльки, даже и тогда, когда молодежь от души смеялась какому-нибудь острому слову погонщика или Спирида. Хома напрасно старался вмешаться в эту игру: какая-то темная мысль, как гвоздь, сидела в его голове. За вечерей сколько ни старался он развеселить себя, но страх загорался в нем вместе с тьмою, распростиравшеюся по небу.

– А ну, пора нам, пан бурсак! – сказал ему знакомый седой козак, подымаясь с места вместе с Дорошем. – Пойдем на работу.

Хому опять таким же самым образом отвели в церковь; опять оставили его одного и заперли за ним дверь. Как только он остался один, робость начала внедряться снова в его грудь. Он опять увидел темные образа, блестящие рамы и знакомый черный гроб, стоявший в угрожающей тишине и неподвижности среди церкви.

– Что же, – произнес он, – теперь ведь мне не в диковинку это диво. Оно с первого разу только страшно. Да! оно только с первого разу немного страшно, а там оно уже не страшно; оно уже совсем не страшно. Он поспешно стал на крылос, очертил около себя круг, произнес несколько заклинаний и начал читать громко, решаясь не подымать с книги своих глаз и не обращать внимания ни на что. Уже около часу читал он и начинал несколько уставать и покашливать. Он вынул из кармана рожок и, прежде нежели поднес табак к носу, робко повел глазами на гроб. Сердце его захолонуло.

Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза. Бурсак содрогнулся, и холод чувствительно пробежал по всем его жилам. Потупив очи в книгу, стал он читать громче свои молитвы и заклятья и слышал, как труп опять ударил зубами и замахал руками, желая схватить его. Но, покосивши слегка одним глазом, увидел он, что труп не там ловил его, где стоял он, и, как видно, не мог видеть

его. Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрипло всхлипывали они, как клокотанье кипящей смолы. Что значили они, того не мог бы сказать он, но что-то страшное в них заключалось. Философ в страхе понял, что она творила заклинания.

Ветер пошел по церкви от слов, и послышался шум, как бы от множества летящих крыл. Он слышал, как бились крыльями в стекла церковных окон и в железные рамы, как царапали с визгом когтями по железу и как несметная сила громила в двери и хотела вломиться. Сильно у него билось во все время сердце; зажмурив глаза, всё читал он заклятья и молитвы. Наконец вдруг что-то засвистало вдали: это был отдаленный крик петуха. Изнуренный философ остановился и отдохнул духом.

Вошедшие сменить философа нашли его едва жива. Он оперся спиною в стену и, выпучив глаза, глядел неподвижно на толкавших его козаков. Его почти вывели и должны были поддерживать во всю дорогу. Пришедши на панский двор, он встряхнулся и велел себе подать кварту горелки. Выпивши ее, он пригладил на голове своей волосы и сказал:

– Много на свете всякой дряни водится! А страхи такие случаются – н у... – При этом философ махнул рукою.

Собравшийся возле него кружок потупил голову, услышав такие слова.

Даже небольшой мальчишка, которого вся дворня почитала вправе уполномочивать вместо себя, когда дело шло к тому, чтобы чистить коношно или таскать воду, даже этот бедный мальчишка тоже разинул рот.

В это время проходила мимо еще не совсем пожилая бабенка в плотно обтянутой запаске, выказывавшей ее круглый и крепкий стан, помощница старой кухарки, кокетка страшная, которая всегда находила что-нибудь прищипить к своему очипку: или кусок ленточки, или гвоздику, или даже бумажку, если не было чего-нибудь другого.

– Здравствуй, Хома! – сказала она, увидев философа. – Ай–ай–ай! что это с тобою? – вскричала она, всплеснув руками.

– Как что, глупая баба?

– Ах, боже мой! Да ты весь поседел!

– Эге–ге! Да она правду говорит! – произнес Спирид, всматриваясь в него пристально. – Ты точно поседел, как наш старый Явтух.

Философ, услышавши это, побежал опростетью в кухню, где он заметил прилепленный к стене, обпачканный мухами треугольный

кусок зеркала, перед которым были натыканы незабудки, барвинки и даже гирлянда из нагидок, показывавшие назначение его для туалета щеголеватой кокетки. Он с ужасом увидел истину их слов: половина волос его, точно, побелела.

Повесил голову Хома Брут и предался размышлению.

– Пойду к пану, – сказал он наконец, – расскажу ему все и объясню, что больше не хочу читать. Пусть отправляет меня сей же час в Киев.

В таких мыслях направил он путь свой к крыльцу панского дома.

Сотник сидел почти неподвижен в своей светлице; та же самая безнадежная печаль, какую он встретил прежде на его лице, сохранялась в нем и донныне. Щеки его опали только гораздо более прежнего. Заметно было, что он очень мало употреблял пищи или, может быть, даже вовсе не касался ее. Необыкновенная бледность придавала ему какую-то каменную неподвижность.

– Здравствуй, небоже, – произнес он, увидев Хому, остановившегося с шапкою в руках у дверей. – Что, как идет у тебя? Все благополучно?

– Благополучно-то благополучно. Такая чертовщина водится, что прямо бери шапку, да и улепетьвай, куда ноги несут.

– Как так?

– Да ваша, пан, дочка... По здравому рассуждению, она, конечно, есть панского рода; в том никто не станет прекословить, только не во гнев будь сказано, успокой бог ее душу...

– Что же дочка?

– Припустила к себе сатану. Такие страхи задает, что никакое Писание не учитывается.

– Читай, читай! Она недаром призвала тебя. Она заботилась, голубонька моя, о душе своей и хотела молитвами изгнать всякое дурное помышление.

– Власть ваша, пан: ей-богу, не возмогу!

– Читай, читай! – продолжал тем же увещательным голосом сотник.

– Тебе одна ночь теперь осталась. Ты сделаешь христианское дело, и я награжу тебя.

– Да какие бы ни были награды... Как ты себе хочь, пан, а я не буду читать! – произнес Хома решительно.

– Слушай, философ! – сказал сотник, и голос его сделался крепок и грозен, – я не люблю этих выдумок. Ты можешь это делать в вашей

бурсе. А у меня не так: я уже как отдеру, так не то, что ректор. Знаешь ли ты, что такое хорошие кожаные канчуки?

– Как не знать! – сказал философ, понизив голос. – Всякому известно, что такое кожаные канчуки: при большом количестве вещь нестерпимая.

– Да. Только ты не знаешь еще, как хлопцы мои умеют парить! – сказал сотник грозно, подымаясь на ноги, и лицо его приняло повелительное и свирепое выражение, обнаружившее весь необузданный его характер, усыпленный только на время горестью. – У меня прежде выпарят, потом вспрыснут горелкою, а после опять. Ступай, ступай! исправляй свое дело! Не исправишь – не встанешь; а исправишь – тысяча червонных!

"Ого-го! да это хват! – подумал философ, выходя. – С этим нечего шутить. Стой, стой, приятель: я так наострю лыжи, что ты с своими собаками не угонишься за мною".

И Хома положил непременно бежать. Он выжидал только послеобеденного часу, когда вся дворянка имела обыкновение забираться в сено под сараями и, открывши рот, испускать такой храп и свист, что панское подворье делалось похожим на фабрику. Это время наконец настало. Даже и Явтух зажмурил глаза, растянувшись перед солнцем. Философ со страхом и дрожью отправился потихоньку в панский сад, откуда, ему казалось, удобнее и незаметнее было бежать в поле. Этот сад, по обыкновению, был страшно запущен и, стало быть, чрезвычайно способствовал всякому тайному предприятию. Выключая только одной дорожки, протоптанной по хозяйственной надобности, все прочее было скрыто густо разросшимися вишнями, бузиною, лопухом, просунувшим на самый верх свои высокие стебли с цепкими розовыми шишками. Хмель покрывал, как будто сеть, вершину всего этого пестрого собрания деревьев и кустарников и составлял над ними крышу, напаявшуюся на плетень и спадавшую с него вьющимися змеями вместе с дикими полевыми колокольчиками. За плетнем, служившим границею сада, шел целый лес бурьяна, в который, казалось, никто не любопытствовал заглядывать, и коса разлетелась бы вдребезги, если бы захотела коснуться лезвием своим одеревеневших толстых стеблей его.

Когда философ хотел перешагнуть плетень, зубы его стучали и сердце так сильно билось, что он сам испугался. Пола его длинной хламида,

казалось, прилипала к земле, как будто ее кто приколотил гвоздем. Когда он переступал плетень, ему казалось, с оглушительным свистом трещал в уши какой-то голос: "Куда, куда?" Философ юркнул в бурьян и пустился бежать, беспрестанно оступаясь о старые корни и давя ногами своими кротов. Он видел, что ему, выбравшись из бурьяна, стоило перебежать поле, за которым чернел густой терновник, где он считал себя безопасным и, пройдя который, он, по предположению своему, думал встретить дорогу прямо в Киев. Поле он перебежал вдруг и очутился в густом терновнике. Сквозь терновник он пролез, оставив, вместо пошпины, куски своего сюртука на каждом остром шипе, и очутился на небольшой лошадине. Верба разделившимися ветвями преклонялась инде почти до самой земли. Небольшой источник сверкал, чистый, как серебро. Первое дело философа было прилечь и напиться, потому что он чувствовал жажду нестерпимую.

– Хорошая вода! – сказал он, утирая губы. – Тут бы можно отдохнуть.

– Нет, лучше побежим вперед: неравно будет погоня!

Эти слова раздались у него над ушами. Он оглянулся: перед ним стоял Явтух.

"Чертов Явтух! – подумал в сердцах про себя философ. – Я бы взял тебя, да за ноги... И мерзкую рожу твою, и все, что ни есть на тебе, побил бы дубовым бревном".

– Напрасно дал ты такой крюк, – продолжал Явтух, – гораздо лучше выбрать ту дорогу, по какой шел я: прямо мимо конюшни. Да притом и сюртука жаль. А сукно хорошее. Почем платил за аршин? Однако ж погуляли довольно, пора домой.

Философ, почесываясь, побрел за Явтухом. "Теперь проклятая ведьма задаст мне пфейферу, – подумал он. – Да, впрочем, что я, в самом деле? Чего боюсь? Разве я не козак? Ведь читал же две ночи, поможет бог и третью. Видно, проклятая ведьма порядочно грехов наделала, что нечистая сила так за нее стоит".

Такие размышления занимали его, когда он вступал, на панский двор. Ободривши себя такими замечаниями, он упросил Дороша, который посредством протекции ключника имел иногда вход в панские погреба, вытащить сулею сивухи, и оба приятеля, севши под сараем,

вытянули немного не полведра, так что философ, вдруг поднявшись на ноги, закричал: "Музыкантов! непременно музыкантов!" – и, не дождав-шись музыкантов, пустился среди двора на расчищенном месте отпля-сывать тропака. Он танцевал до тех пор, пока не наступило время полдника, и дворя, обступившая его, как водится в таких случаях, в кружок, наконец плюнула и пошла прочь, сказавши: "Вот это как долго танцует человек!" Наконец философ тут же лег спать, и добрый ушат холодной воды мог только пробудить его к ужину. За ужином он гово-рил о том, что такое козак и что он не должен бояться ничего на свете.

– Пора, – сказал Явтух, – пойдем.

"Спичка тебе в язык, проклятый кнур!" – подумал философ и, встав на ноги, сказал:

– Пойдем.

Идя дорогою, философ беспрестанно поглядывал по сторонам и слегка заговаривал с своими провожатыми. Но Явтух молчал; сам Дорош был неразговорчив. Ночь была адская. Волки выли вдали целою стаей. И самый лай собачий был как-то страшен.

– Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк, – сказал Дорош.

Явтух молчал. Философ не нашелся сказать ничего.

Они приблизились к церкви и вступили под ее ветхие деревянные своды, показавшие, как мало заботился владетель поместья о боге и о душе своей. Явтух и Дорош по-прежнему удалились, и философ остался один. Все было так же. Все было в том же самом грозно-знако-мом виде. Он на минуту остановился. Посредине все так же неподвиж-но стоял гроб ужасной ведьмы. "Не побоюсь, ей-богу, не побоюсь!" – сказал он и, очертивши по-прежнему около себя круг, начал припо-минать все свои заклинания. Тишина была страшная; свечи трепетали и обливали светом всю церковь. Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге. Со страхом перекрестился он и начал петь. Это несколько ободрило его: чтение пошло вперед, и листы мелькали один за другим. Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико

взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа.

У Хома вышел из головы последний остаток хмеля. Он только крестился да читал как попало молитвы. И в то же время слышал, как нечистая сила металась вокруг его, чуть не зацепляя его концами крыл и отвратительных хвостов. Не имел духу разглядеть он их; видел только, как во всю стену стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу; сквозь сеть волос глядели страшно два глаза, подняв немного вверх брови. Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря, с тысячью протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Черная земля висела на них клоками. Все глядели на него, искали и не могли увидеть его, окруженного таинственным кругом.

– Приведите Вия! ступайте за Виём! – раздались слова мертвеца.

И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги, звучавшие по церкви; взглянув искоса, увидел он, что ведут какого-то приземистого, дюжего, косолапого человека. Весь был он в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки. Тяжело ступал он, поминутно оступаясь. Длинные веки опущены были до самой земли. С ужасом заметил Хома, что лицо было на нем железное. Его привели под руки и прямо поставили к тому месту, где стоял Хома.

– Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий – и все сонмище кинулось подымать ему веки.

"Не гляди!" – шепнул какой-то внутренний голос философу. Не вытерпел он и глянул.

– Вот он! – закричал Вий и уставил на него железный палец. И все, сколько ни было, кинулись на философа. Бездыханный, грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха.

Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый прослышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они

там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления божьей святыни и не посмел служить панихиду в таком месте. Так навеки и осталась церковь с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги.

Когда слухи об этом дошли до Киева и богослов Халява услышал наконец о такой участи философа Хома, то предался целый час раздумью. С ним в продолжение того времени произошли большие перемены. Счастье ему улыбнулось: по окончании курса наук его сделали звонарем самой высокой колокольни, и он всегда почти являлся с разбитым носом, потому что деревянная лестница на колокольню была чрезвычайно безалаберно сделана.

– Ты слышал, что случилось с Хоמוю? – сказал, подошедши к нему, Тиберий Горобець, который в то время был уже философ и носил свежие усы.

– Так ему бог дал, – сказал звонарь Халява. – Пойдем в шинок да помянем его душу!

Молодой философ, который с жаром энтузиаста начал пользоваться своими правами, так что на нем и шаровары, и сюртук, и даже шапка отзывались спиртом и табачными корешками, в ту же минуту изъясил готовность.

– Славный был человек Хома! – сказал звонарь, когда хромой шинкарь поставил перед ним третью кружку. – Знатный был человек! А пропал ни за что.

– А я знаю, почему пропал он: оттого, что побоялся. А если бы не боялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать. Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет. Я знаю уже все это. Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы.

На это звонарь кивнул головою в знак согласия. Но, заметивши, что язык его не мог произнести ни одного слова, он осторожно встал из-за

стола и, пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне. Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валявшуюся на лавке.

Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал. (Прим. Н.В.Гоголя.)

Впервые напечатано в сборнике "Миргород", 1835. Переработано автором для собрания сочинений (1842 г.).

Примечания (использованы примечания С.И.Машинского):

грамматики и риторы – ученики младших классов в духовных семинариях;
философы и богословы – ученики старших классов.

пали – семинарское выражение: удар линейкой по рукам.

авдиторы – ученики старших классов, которым доверялась проверка знаний учеников младших классов.

канчук – плеть.

вертеп – старинный кукольный театр.

канты – духовные песни.

паляница – пшеничный хлеб.

оселедец – длинный клочок волос на голове, заматывавшийся за ухо; в собственном смысле – сельдь.

чумаки – украинские торговцы, возившие в Крым, а оттуда привозившие рыбу и соль.

книш – печеный хлеб из пшеничной муки.

очипок – род чепца.

Dominus (лат.) – господи.

инде – кое-где.

нагидочка – ноготок (цветок).

бонмотист – остряк; (франц. bon mot – острота).

небоже – бедняга.

пфейфер (нем.) – перец.



Н.Н.Арват

**КОМПОЗИЦИОННО-
РЕЧЕВАЯ СТРУКТУРА
ПОВЕСТИ
Н.В.ГОГОЛЯ
"ВИЙ"**

Композиционной

единицей структуры про-заического текста признается абзац. На природу абзаца известно несколько взглядов: абзац как пунктуационно-графический знак членения письменного текста [1], как синтаксическая единица сверхпредложенческого типа [2], как стилистическая единица в разновидностях композиционно-стилистическая, семантико-стилистическая и т.д., при этом в абзаце устанавливаются определенные формальные и семантические признаки [3]. Несомненно, что абзацное членение художественного текста отражает в первую очередь его содержательное членение, обусловленное развитием фабулы, движением повествования. Несомненно и то, что абзац обладает рядом семантических и структурных признаков, что делает его целостным, единым и выражает его внутреннюю организацию. Важно учитывать и то, что абзацное членение связано с дозировкой информации.

Абзацы устанавливает автор в соответствии с композиционными и стилистическими задачами. Абзацное членение отражает авторский подход в освещении содержания, строение и объем абзацев зависит не только от стиля и жанра произведения, но и от индивидуальной манеры автора. В связи с этим рассмотрение абзацев в произведении того или иного писателя связано с изучением его индивидуального стиля. Мы подходим к абзацу как к композиционно-стилистической единице текста [4]. В повести "Вий" очень ярко выражена зависимость объема абзацев от темы излагаемого содержания.

Абзац, как композиционно-стилистическая единица текста, имеет свою трехчастную структуру: зачин, среднюю часть ("развертку") и концовку. Причем концовка одного абзаца обычно связана по смыслу с

зачином следующего, по крайней мере, между этими частями всегда имеется семантическая преемственность, что обуславливает поступательное развитие изложения.

Контекстно-речевыми формами изложения в художественном тексте признаются повествование, описание, рассуждение и диалог. В повествовании осуществляется задача проинформировать, сообщить о чем-либо. В описании – создать представление об объекте, его внешнем виде, характерных чертах, в целом – создать образ объекта. В рассуждении – установить связи между явлениями, событиями, действиями, что-либо выявить, раскрыть, выяснить [5].

Для повествования характерно развитие действия во времени, это выражается в упорядочении действий временными маркерами (обстоятельствами времени, глагольными формами времени, а также вообще сказуемыми словами). Описанию присуще изображение явлений, предметов, человека с перечислением его признаков, качеств, для человека – черт характера или др. Все описывается в одном временном плане. Поскольку называемые признаки присущи объекту одновременно, на первый план при описании выступают пространственные отношения. В рассуждении возможны связи пояснения, уточнения, обоснования и т. п. Формой выражения рассуждения в художественном произведении часто выступают внутренний монолог, цепь вопросов, сменность вопросов и ответов. В рамках абзаца или 1–2 абзацев, а также семантических звеньев названные речевые формы употребляются автором в различных комбинациях соответственно поставленным задачам [6].

Чередование и переключение этих форм (описание – повествование, описание – размышление, повествование – диалог и др.) способствует более рельефному изображению события, обстановки, героев. В общей информации текста определенную роль играет диалог как одно из средств продвижения действия и речевой характеристики персонажей. Вариативность речевых форм не только оживляет изложение, но и приближает читателя к изображаемым событиям, делает его в некоторой степени соучастником событий.

Автор построил повесть в трех частях: пролог, в котором излагается предыстория трагического события, происшедшего с бурсаком Хомой Бругом; основная часть, освещающая само событие, в котором принима-

ет участие загадочный мифический Вий, и эпилог о дальнейших судьбах товарищей Хомя Брута. Пролог, как обширная и обстоятельная часть, мог бы быть законченным самостоятельным рассказом, но далее следует продолжение завязавшейся истории уже со своим трагическим концом.

Основной речевой формой в данном произведении является повествование. С него начинается и им завершается повесть. Оно может занимать один-два и более абзацев, а также может быть во взаимодействии с другими речевыми формами в одном абзаце. Рассмотрим их организацию и взаимосвязь в рамках одного абзаца, а также за его пределами.

Первый абзац, вводящий читателя в обстановку развития действий и знакомящий в общих чертах с героями, полностью построен на повествовании. Он велик по объему, так как включает представление читателю той массы учащихся, из которой выделены действующие лица. В дальнейшем в каждом абзаце хронологически последовательно излагается какая-либо сторона образа жизни героев: учеба в классах, междоусобные бои, праздничные хождения по домам и отправление на летние вакансии. Повествование развивается последовательно, каждое следующее звено прибавляет что-либо к предыдущему. О каждом этапе в жизни бурсаков автор пишет обобщенно (как о типичном), каждый абзац начинается с темпорального компонента разной грамматической структуры. *"Как только ударял в Киеве поутру звонкий семинарский колокол..."* [7, с. 147], *"По приходе в семинарию..."* (148), *"Когда вся эта ученая толпа..."* (148), *"В торжественные дни и праздники..."* (149). *"Самое торжественное для семинарии событие было вакансии – время с июня месяца..."* (150), *"Один раз во время подобного странствия..."* (150). Именно с последнего события начинается знакомство с тремя бурсаками. И здесь автор распределяет информацию по четырем абзацам: общее представление героев и краткое сообщение о каждом из них в отдельном абзаце. Такой ступенчатый подход к роковому событию, послужившему причиной всех злоключений главного героя, отражает логику ввода читателя в излагаемую историю. Исключением из этой вводной весьма информативной повествовательной части является сюжетная миниатюра "рынок", в которой повествование перемежается с прямой речью и диалогом (зазывные выкрики торговки на рынке и их конкурентная перебранка).

Благодаря включению чужой речи миниатюра предстает как живая, голосистая, шумная и эмоциональная картинка из жизни города.

Повествование о жизни и учёбе бурсаков включает ряд деталей, представляющих типичное в юмористическом свете, причем это теплый юмор сопереживающего автора. Сопоставление грамматиков, риторов и философов показывает не только разные возрастные особенности, но подчеркивает дух и наклонности каждого разряда бурсаков (детские шалости, драчливость, склонность к выпивке и курению). Отмечены содержимое карманов, голоса, "украшения" на лицах после драки и т.д. Автор широко использует переносные значения слов: *"Потом выступала философия с черными длинными усами, а наконец и богословия в ужасных шароварах и с претолстыми шеями"*, *"...богословия побивала всех, и философия, почесывая бока, была теснима в класс..."* (151); хозяина воробья автор называет "патроном", синяки и шишки на лицах риторов – *"украшениями в виде риторических тропов"*, совет старших бурсаков – *"сенатом"* (149) и т.д. Предложения в тексте в основном полные, распространенные, часто осложненные однородными или обособленными членами. В этих абзацах большое количество сложных предложений. Такое построение повествовательных фрагментов связано с авторскими задачами: дать как можно более полное представление о среде, из которой вышел герой повести. Перейдя от ознакомительного обобщенно-вводного повествования о бурсаках к конкретным трем героям, Гоголь обращается к описаниям и диалогам, что значительно приближает читателя к изображаемым событиям.

Первое описание природы – вечер в безлюдной степи – фон, на котором разворачивается действие. *"Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе..."* (151). Лирический настрой этих фраз, осязаемый и в лексике, и в интонационном построении сложных предложений (первые части – с восходяще-нисходящей интонацией), гармонирует с выражаемым ниже спокойно-молчаливым состоянием бурсаков, идущих по вечерней степи. В этом абзаце описание перемежается с повествованием. Состояние природы и настроение бурсаков взаимосвязаны. Приближение ночи возбуждает тревогу, ибо ночевать в голой степи под вой волков опасно. Ситуация, естественно, обсуждается, и

автор переходит к диалогу. Он открывается нервным восклицанием героя. *"Что за черт? – сказал философ Хома Брут, – сдавалось совершенно, как будто сейчас будет хутор"* (151). Такое включение диалога непосредственно с прямой речи, а не с авторских вводящих слов, выразительно подчеркивает ситуацию: в природе тишина – в людях нервозность. Гармония нарушена резко и грубо. Диалоги у Гоголя не просто передают разговор, в них отражается всегда настроение, состояние, а иногда и черты характера героев. В данном диалоге на нервные восклицания Хома богослов отвечает то взглядом, то жестом, при этом автор повторяет дважды: *"Богослов помолчал..."*. Эти комментарии показывают натуру богослова: молчаливый, спокойный, медлительный. В данном фрагменте перемежаются три речевых формы: повествование, описание и диалог.

Использование трех контекстно-речевых форм создает яркую картину: засыпающая ночная степь (фон), волнения и поиски людей (действия), обмен мнениями (диалог).

Взаимодействие повествования с описанием в повести "Вий" осуществляется в нескольких вариантах, что связано с двумя факторами: 1) содержательной стороной описания и 2) порядком взаиморасположения этих речевых форм в абзаце.

В содержательном отношении описание может быть связано с природой, пространственно ограниченной средой, предметом, человеком. В порядке взаиморасположения описания и повествования наблюдается четыре варианта: описание либо предшествует повествованию, либо следует после него, либо повествование вклинивается в описание, либо описание вклинивается в повествование.

Описание природы может находиться во всех четырех указанных выше позициях в абзаце. Открывая абзац (позиция абсолютного начала), заключая его (абсолютный конец), а также употребляясь внутри абзаца и перемежаясь с повествованием, оно всегда выражает фон, на котором происходит действие. Эта постоянная контекстно-семантическая функция описания обусловлена его содержательной стороной. "Чистый" описательный абзац, выражающий состояние природы, в повести один (о нем ниже).

Начальная и заключительная позиция описания с интерпозитивным кратким повествованием представлена в уже упоминавшемся абзаце с зачином *"Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги. Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе. Богослов и философ шли молча, куря люльки; ритор Тиберий Горобец сбивал палкою головки с бурьянов, росших по краям дороги. Дорога шла между разбросанными группами дубов и орешника, покрывавшими луг. Отлогости и небольшие горы, зеленые и круглые, как куполы, иногда перемежевывали равнину... Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния"* (151). Вклиниваясь в описание, повествование о действии людей приобретает также описательный оттенок, ибо формы времени глаголов те же. В данном описании представлен образ вечерней степи. Эта зрительно воспринимаемая и ощущаемая картина создана как художественное полотно. В нем использованы пространство и время, свет, цвет и форма, элементы ландшафта, растительность, и на этом красочном фоне – двигающиеся люди. Это описание выполняет эстетически настраивающую функцию.

При повествовательном зачине переход к описанию происходит после предварительного указания на зрительное или слуховое восприятие какого-либо явления, пейзажа, среды и т.д., которое далее описывается. Эти указания могут находиться в конце предыдущего абзаца. Напр., *"– Хутор, ей-богу, хутор! – сказал философ.*

Предположения его не обманули: через несколько времени они увидели, точно, небольшой хуторок, состоявший из двух только хат, находившихся в одном и том же дворе. В окнах светился огонь. Десяток сливных деревьев торчало под тыном. Взглянувши в сквозные дощатые ворота, бурсаки увидели двор, уставленный чумацкими возами. Звезды кое-где глянули в это время на небе" (153). Это описание констатирующее. В контексте с перемежающимся повествованием и описанием обе речевые формы приобретают как бы единый контекстуальный колорит и разграничиваются чаще всего по содержанию.

Контекстно-речевая ситуация с указанием на описываемое ниже явление отмечается при изложении всего увиденного Хомой во время скачки со старухой на спине. *"Когда уже миновали они хутор и перед*

ними открылась лощина, ... и тогда только сказал он себе: "Эге, да это ведьма".

Обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. Леса, дуга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами... и т. д." (155).

Это описание эстетически настраивающее. Оно создано в мягком, волнообразном ритме со сменяющимися подъемами и спадами, а также со стимулами "Он видел...", "Он слышал...", "Он чувствовал...". Оно разносторонне по охвату и включает увиденное, услышанное, почувствованное. В нем немало неопределенного, что отмечено маркерами "какое-то", "казалось", "по крайней мере". Это создает в целом контекстно обусловленное ощущение и понимание психологического состояния, охватившего Хому в процессе полета над землей.

После этого описания определенных и неопределенных впечатлений логически обусловлено размышление над ними. И здесь Гоголь дает его в следующем абзаце как завуалированную внутреннюю речь. "Видит он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью..." (156).

Начиная следующий абзац с размышления "Что это? – думал Хома, глядя вниз...", автор завершает его описательным штрихом "светлый серп светил на небе" (156), который не только связан с констатацией природного факта, но также являет собою временной маркер; еще светила луна, то есть была ночь, время разгула "темной силы". В целом, повествуя о приключении Хомы, автор трижды использует описание состояния природы с одновременной фиксирующей функцией маркера времени. "Звезды кое-где глянули на небе" (153) (начало ночи, когда бурсаки увидели хуторок). "Рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей" (155) (конец власти темных сил, старуха возвратилась в образ панночки, представшей взору изумленного Хомы).

Описания пространственно замкнутой среды и человека также приводятся в тексте с сопровождением указания на объект. Таковы описания панской усадьбы и села, комнаты, в которой лежала умершая

панночка, церковного помещения; а также панночки и сотника. Пространное описание панской усадьбы и селения (единый большой абзац) является констатирующим.

Оно отражает внимательное рассматривание владений богатого человека бедным бурсаком. *"Философ начал на досуге осматривать те места, которые он не мог разглядеть ночью. Панский дом был низенькое небольшое строение, какие обыкновенно строились в старину в Малороссии. Он был покрыт соломою. Маленький, острый и высокий фронтон с окошком, какие обыкновенно строились в старину в Малороссии..."* и т.д. (163). Все описание построено на пространственной перспективе и отражает естественный ход "осматривания". Сначала в поле зрения попадает объект, затем следует описание его признаков (форма, расположение и т.д.). В таком построении четко прослеживается коммуникативная организация предложений (тема-рема). Так Хома отметил дом, фронтон, крылечко со скамейкой, нависные столбики, высокую грушу, несколько амбаров, погребя, их *"размалеванные"* двери с надписями, барабан и трубы, *"выглядывающие из чердака"*, две пушки, ветряные мельницы и т.д. Представшее взору не может не вызвать эмоциональной реакции и раздумий, и в данный описательный контекст вклинивается повествовательная вставка (воспоминание о ночном путешествии). В пространственной перспективе отмечены луга, селения и Днепр, что вызвало восхищенный возглас философа *"Эх, славное местечко!"* (164).

В описании человека отмечается не только внешний вид, но и состояние. В панночке прежде всего подчеркивается необыкновенная красота, в описании сотника – его горе. Изображая сотника, автор отмечает главным образом признаки, свидетельствующие о непоправимом глубоком горе отца. Первое описание сотника связано с вводящей функцией: вводится новое лицо, но в этом описании, как и во втором, намечается и психологическая функция.

"Сотник, уже престарелый, с седыми усами и с выражением мрачной грусти, сидел перед столом в светлице, подперши обеими руками голову. Ему было около пятидесяти лет; но глубокое уныние на лице и какой-то бледно-тощий цвет показывали, что душа его была убита и"

разрушена вдруг, в одну минуту, и вся прежняя веселость и шумная жизнь исчезли навеки" (165). "Сотник сидел почти неподвижен в своей светлице, та же самая безнадежная печаль... сохранилась в нем и донныне. Щеки его опали только гораздо более прежнего. Заметно было, что он очень мало употреблял пищи или, может быть, вовсе не касался ее. Необыкновенная бледность придавала ему какую-то каменную неподвижность" (179).

В обоих кратких описаниях указанное выражение лица, жест, поза все вместе свидетельствуют о состоянии души человека. В этом проявляется их психологическая функция. Но в дальнейшем (в повествовании) отмечается твердость и жесткость в обращении с людьми.

Панночку автор описывает неоднократно и каждый раз подчеркивает небывалую, "сверкающую" красоту. Эти описания фотографичны. *"Медленно поворотил он голову, чтобы взглянуть на умершую и... Трепет пробежал по его жилам: перед ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармоничной красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось мыслило, брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы – упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начала как-то болезненно ныть... Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице её – Ведьма! – вскрикнул он не своим голосом, отвел глаза в сторону, побледнел весь..." (164).*

Пространственная перспектива описания: чело, брови, ресницы, уста. Романтические сравнения в духе древних мифов и народных преданий обусловлены фантастичностью сюжета. Данное описание в микротексте абзаца интерпозитивно, что обусловлено развитием действия, и вполне логично вызывает эмоциональную реакцию Хомы.

Описание церковного помещения также интерпозитивно в структуре абзаца, оно обрамлено повествованием и размышлением. Из предыдущего изложения известно, что церковь была запущена, и, несмотря на наличие церковного старосты, ее не посещали. Описание

внутреннего вида церковного помещения весьма существенно в цепи развивающихся событий. Этот вид как бы способствует усилению чувства страха, прочно засевшего в душе Хомя. Несмотря на внешнюю беспечность ("Сначала он зевнул, потом подтянулся, потом фукнул и наконец уже обсмотрелся" (173), герой взволнован и напряжен.

"...Посреди стоял черный гроб. Свечи теплились пред темными образами. Свет от них только освещал иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще бледнела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно. Философ еще раз обсмотрелся.

– *Что ж, – сказал он, чего тут бояться? Человек прийти сюда не может, а от мертвецов и выходцев с того света есть у меня молитвы такие, что как прочитаю, то они меня и пальцем не тронут. Ничего! – повторил он, махнув рукою, – будем читать?"* (174). Это описание психологически настраивающее. Мрачность церкви подчеркивается цепочкой слов (черный, темный, мрак, ветхость, почернела, потемневшие, мрачно). Читатель проникается чувствами, овладевшими Хомя, запертым в таком помещении и оставленным один-на-один со страшной ведьмой.

В этом сюжетном звене "Первая ночь Хомя в церкви" очень выразительно показано психологическое состояние героя, подготовленное рассказами о панночке-ведьме, общим (внешним и внутренним) видом церкви, а также своим одиночеством и практическим бессилием против "темных сил". В создании этого психологического настроения большую роль играет сменность повествования и внутренней речи героя. В тексте неоднократно повторяются опасения Хомя *"Вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба!"* (175). Дважды автор отмечает *"Но тишина была мертвая"*, *"Но гроб не шелохнулся"*, в третий – *"Она приподняла голову... Он дико взглянул и протер глаза"* (175). Повествование о действиях двух противопоставленных сил насыщено попеременно сменяемыми "Он – она", "Хомя – Она" и средствами выражения экспрессии (лексическими, синтаксическими).

В повествование о событиях, действиях автор нередко вставляет внутреннюю речь героя по поводу чьих-либо слов или действий, а также возникшей ситуации. Она всегда эмоционально оценочна.

Напр., 1. Заключительные напутствия ректора людям сотника. *"...А ты, Явтух, дай молодцам по чарке горелки. Да философа привязать, а не то как раз удерет!", "Вишь, чертов сын, – подумал про себя философ, – пронюхал, длинноногий вьюн!"* (159).

2. Последние слова сотника в разговоре с Хомой: *"...Ступай, ступай! Исправляй свое дело! Не исправишь – не встанешь; исправишь – тысяча червонных?", "Ого-го! да это хват! – подумал философ, выходя. – С этим нечего шутить. Стой, стой, приятель, я так навою стрю лыжи, что ты с своими собаками не угодишься за мною"* (180).

3. *"Пора, – сказал Явтух, – пойдём", "Спичка тебе в язык, проклятый кнур!" – подумал философ и, встав на ноги, сказал: – Пойдем"* (182) и др.

Особенно выразительна внутренняя речь героя как речевой компонент при изложении напряженной ситуации в церкви во время ночных чтений. Она передает смену настроения, состояние героя, его нарастающий страх (что рассмотрено выше).

Взаимодействие повествования и диалога является в повести частым, ибо все диалоги сопровождаются авторскими комментариями об одновременных действиях говорящих и ситуации разговора. Возникают живые, красочные и колоритные миниатюры, особенно в ситуациях, когда герои эмоционально возбуждены. Это сцены, когда усталые и голодные бурсаки просятся на ночлег к старухе, хозяйке постоялого двора; когда ректор бursы посылает Хому к сотнику; когда Хома отправляется вместе с козаками в путь; когда сотник беседует с Хомой (дважды); когда вечером собрались у кухни люди и рассказывали о проделках панночки и др. Покажем одну из многих подобных миниатюр. *"...В это время проходила мимо еще не совсем пожилая бабенка в плотно обтянутой запаске, выказывавшей ее круглый и крепкий стан, помощница старой кухарки, кокетка страшная... – Здравствуй, Хома! – сказала она, увидев философа. – Ай-ай-ай! Что это с тобою? – вскричала она, всплеснув руками. – Как что, глупая баба? – Ах, боже мой, да ты весь поседел! – Эге-ге! Да она правду*

говорит! – произнес Спирид, всматриваясь в него пристально. – Ты точно поседел, как наш старый Явтух. – Философ, услышавши это, побежал опретью в кухню, где он заметил прилепленный к стене, обпачканный мухами треугольный кусок зеркала..." (178–179). Читатель ясно представляет себе и ситуацию, и ее участников, и эмоциональную окраску диалога, и молниеносную реакцию Хомя, еще не пришедшего в себя после страшной ночи. Большую роль при этом играют междометия, типичное разговорное мужское обращение "глупая баба", жесты, разговорная лексика. В этом проявляется взаимодействие повествования и диалога.

В повести преобладают диалоги вопросо-ответного характера: немало диалогов, выражающих повеление-согласие, а также обмен репликами (в полилоге). Диалогическая речь в повести живая, эмоциональная, разнообразная в интонационном отношении. В речи персонажей отражены характерные разговорные элементы, правдиво воспроизводящие непринужденную ситуацию общения. Приведем некоторые отрывки. 1. *"...ты, добрый человек, верно, известен святою жизнью своею и богоугодными делами... – Кто? Я? – сказал бурсак, отступивши от изумления. – Я святой жизни? – произнес он, посмотрев прямо в глаза сотнику. – Бог с вами, пан! Что вы это говорите! Да я, хоть оно непристойно сказать..."* (166). 2. *"Правда ли, – сказал один молодой овчар, – правда ли, что панночка, не тем будь помянута, зналась с нечистым? – Кто? панночка? – сказал Дорош... – Да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма? ... Что ты хочешь? Чтобы я молчал? – сказал он. – Да она на мне самом ездил! Ей богу, ездил!"* (169). Разговорная интонация, повторы, междометия, переспросы и др. воспроизводят живой эмоциональный диалог простых людей. Подобных примеров в повести много.

В целом следует отметить, что в композиционно-речевой структуре повести отразились как общие закономерности чередования речевых форм, присущие художественному тексту, так и индивидуальные черты гоголевской манеры построения текста. К общим чертам относится чередование повествования и описания с предварительным указанием на объект, повествования (или описания) и размышления, повествования и диалога. Индивидуально-авторскими чертами построения абзацев и

рассмотренных речевых форм в данной повести являются обширные повествующие и описательные абзацы, освещающие подробности какого-либо одного явления; нередкое выражение размышления в форме эмоционально-оценочной внутренней речи; построение красочных описаний с использованием разнообразных признаков и координат, что сближает иное описание с художественным полотном; насыщение диалогов (соответственно содержанию) элементами непринужденной разговорной речи, вносящими в текст национальный колорит и др. Благодаря всему отмеченному повесть "Вий", передающая, по словам автора, народное предание, представляет собою в "бытовой" части отражение типичных явлений из жизни украинского народа определенного периода.

Литература

1. Шапиро А.Б. Современный русский язык. Пунктуация. – М., 1974;
2. Щерба Л.В. Пунктуация. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974.
3. Фридман Л.Г. Грамматические проблемы лингвистики текста. АДД. – Л., 1979;
4. Лезова Н.А. Средства структурного цементирования абзацев. АКД. – Л., 1970.
5. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981; Сильман Т.Н. Проблемы синтаксической стилистики. – Л., 1967;
6. Турчин И.Л. Композиционно-стилистические и архитектурные свойства абзаца. АКД. – Калинин, 1974.
7. Николаева В.П. Абзац, его строение, содержание и композиционно-стилистическая роль в рассказах А.П.Чехова. АКД. – М., 1965.
8. Нечаева О.Н. Функционально-смысловые типы речи. – Улан-Удэ, 1974.
9. Маринчак В.А. Анализ семантико-синтаксической организации текста. АКД. – Харьков, 1982;
10. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981;
11. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 2 – М.: Правда, 1984.



Н.А.Бондарь

**МУЗЫКА И
ТВОРЧЕСТВО
Н.В.ГОГОЛЯ**

Сейчас много
говорится об интеграции
всех видов искусства.

Особенно актуальна эта
проблема для школы, где различные виды искусства были неоправданно обособлены друг от друга. В жизни же никогда нельзя было провести резкую грань между музыкой и живописью, литературой и скульптурой. Подтверждений этому множество. Мы остановимся только на творчестве Н.В.Гоголя и его отношении к музыке на примере одного произведения.

Известно, что в 1831 г. писатель в статье "Скульптура, живопись и музыка" выделяет музыку как искусство, особенно близкое людям нового времени. Затем в "Петербургских записках 1836 г." он дает образную характеристику песенного богатства России и приветствует "Сусанина" М.Глинки как "прекрасное начало" русской национальной оперы. Статья Гоголя "О малороссийских песнях" (1833 г.) привлекла внимание к песенному фольклору Украины. Писатель назвал народные песни "звонкими, живыми летописями", а звуковую стихию песни – "поэзией поэзии". Н.В.Гоголь собирал тексты украинских и русских песен, часто использовал их в своих произведениях ("Вечерах на хуторе близ Диканьки", "Мертвых душах", "Тарасе Бульбе" и др.).

С другой стороны, творчество Гоголя привлекало внимание композиторов: украинских, русских, зарубежных. Так, по произведениям Н.В.Гоголя написаны оперы, балеты, симфонические произведения такими известными авторами, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Афанасьев, Лысенко, Сокальский, Шостакович, В.Эгк, Л.Яначек и многими другими. Особое внимание композиторов привлекла повесть "Вий", по которой были написаны три оперы, музыкальная

феерия (оперетта), симфоническая поэма, фортепианная пьеса. Повесть показалась несколько необычной по своему лексическому составу.

На страницах гоголевских произведений достаточно часто присутствует терминологическая лексика. Это и военная терминология, и юридическая, и термины, связанные с различными ремеслами, занятиями, профессиями. В повести "Вий" обращают на себя внимание музыкальные термины. Их сравнительно немного, но и повесть невелика, а вот используются они очень точно, в соответствии с их значением, из чего можно сделать вывод, с одной стороны, о всесторонней образованности писателя (в частности, о его музыкальных познаниях), а с другой стороны, о лингвистическом, стилистическом педантизме Гоголя, который не допускал неточного, неоправданного словоупотребления.

На первой же странице повести мы встречаемся с несколькими музыкальными терминами. Гоголь знакомит нас с идущими на занятия школьниками и бурсаками. Описывая бурсаков разного возраста, писатель последовательно использует музыкальную терминологию, называя типы голосов, что позволяет судить как бы о месте и роли той или иной группы в учебном заведении. Мало о чем может сказать современному читателю следующая фраза *"Грамматики, риторы, философы и богословы, с тетрадами под мышкой, брели в класс"* [1, с. 167]. И только дальнейшая характеристика все объясняет: *"Грамматики были еще очень малы; идя, толкали друг друга и бранились между собой самым тоненьким дискантом"* [1, с. 167]. (Дискант – высокий детский голос у мальчиков [3, с. 158]). Ученики младших классов – грамматики – не имели никакого веса в бурсе, они во всем должны были подчиняться старшим. Дискант – слабый голос, он только в хоре, в окружении других голосов звучит. Гоголь еще раз обращается к этому термину и как бы материализует его, позволяет читателю более наглядно представить особенности звучания такого типа голоса: *"...звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла, вставленного в маленькие окна, и стекло отвечало почти тем же звуком"* [1, с. 168].

Далее читаем: *"Риторы или солиднее... Эти говорили и божжились между собою тенором"* [1, с. 168]. (Тенор – 1) высокий мужской певческий голос; 2) в средние века (с 12 в.) – основной голос (партия), излагавший главную мелодию (руководящий напев). Сначала тенор был нижним голосом; с присоединением баса превратился в средний голос полифонического произведения [3, с. 508]. Это были ученики средних классов, которые уже не были детьми, но еще не стали и вполне взрослыми – "золотая середина", основа учебного заведения.

"Философы целою октавою брали ниже" [1, с. 168]. (Октава – участок звуковой шкалы, охватывающий звукоряд от ДО до СИ включительно [3, с. 362]). Писатель точно использует термин, указывая на следующий за тенором тип голоса – бас, находящийся на октаву ниже, а потом и термин соответствующий вводит: *"Он гудел басом"* [1, с. 169]. (Бас – самый низкий по звучности мужской голос [3, с. 42]). Это были совсем взрослые люди, *"от них слышалась трубка и горелка"* [1, с. 168]. Они мечтали побыстрее оставить стены бурсы и начать самостоятельную жизнь.

Во время каникул (вакансии) *"философы и богословы отправлялись на кондиции, т.е. брались учить или готовить детей людей зажиточных"* [1, с. 170]. По дороге они пытались запастись продуктами, используя для этого пение канта под окнами наиболее опрятной хаты. (Кант – вид старинной песни, исполнявшейся ансамблем певцов или хором (без инструментов). В 16в. известен в Польше, позднее – на Украине, со второй половины 17 в. – в России. Первоначально кант – песня-гимн религиозного содержания. В дальнейшем кант у каждого народа развивался самобытным путем [3, с. 211]). Судя по описанию привычек и поведения бурсаков, мы видим, что они вели себя не всегда в соответствии с заповедями Божьими, но пение канта вызывало к ним положительные чувства, даже если слушатель и не понимал содержания произведения. *"Хозяин хаты... долго их слушал, ...потом рыдал прегорько и говорил, обращаясь к своей жене: Жинко! То, что поют школяры, должно быть очень разумное; вынеси им сала и чего-нибудь такого, что у нас есть!"* [1, с. 170].

Часть музыкальных терминов непосредственно связана с именем главного героя повести Хома Брута. Во время вакансии он ходил с

другими бурсаками на кондиции, пел канты. Хома Брут – философ, т.е. учащийся старшего класса духовной семинарии, поэтому он, как и другие старшекласники, обладает басом. Ему свойственны все те привычки, особенности, которые присущи другим философам и богословам. *"Голос его поразил церковные деревянные стены... Одиноко, без эха, сытался он густым басом в совершенной мертвой тишине и казался несколько диким даже самому чтецу"* [1, с. 194–195].

Его первая встреча с ведьмой вызывает в нем разноречивые чувства, он испытывает непонятное состояние. Хома не может управлять своими ногами: *"они, к величайшему удивлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна"* [1, с. 175]. Ю.Манн называет это "танцем против воли": *"танцуется тому, кто становится "отщепенцем", с кем играет сверхъестественная сила"* [2, с. 21].

В описании встречи с ведьмой немало музыкальных терминов. Это объясняется, возможно, особым воздействием искусства на человека, его душу, что сходно с воздействием чар, колдовства. *"Ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пением вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему"* [1, с. 176]. (Пение – вокальное искусство – исполнение музыки голосом [3, с. 385]). У Гоголя же не голос, а глаза с пением вторгаются в душу. Дальше читаем: *"Ветер или музыка звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью"* [1, с. 176]. (Музыка – искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах [3, с. 327]. Трель – от итальянского дребезжать – многократное быстрое чередование двух смежных звуков, диатонического или хроматического звукоряда. Род мелизма – небольшое мелодическое украшение [3, с. 517]). Дребезжание – не самый приятный звук, а трель – это нечто другое, но у Гоголя *"нестерпимая трель"*, поэтому и испытывает Хома Брут что-то неизъяснимое – *"бесовски-сладкое чувство, ... какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение"* [1, с. 176].

Большое значение для характеристики героя имеет танец. Мы узнаем о привычках Хома в начале повести: *"Философ Хома Брут был нрава веселого. Любил очень лежать и курить люльку. Если же пил, то непременно требовал музыкантов и отплясывал тропака"* [1, с.

171]. (Музыкант – лицо, профессионально занимающееся каким-либо родом музыкальной деятельности; в обычном, более узком понимании – человек, играющий на каком-либо инструменте [3, с. 336]. Тропак – от старорусского тропать – топать ногами; старинная русская пляска. Темп живой. Исполняется весело, с удалью и задором [3, с. 517]). Характер танца как бы соответствует характеру персонажа.

Второй раз появляется название танца, когда Хома Брут оказывается на хуторе и, прочитав две ночи отходную и молитвы по дочери сотника, пытается бежать. Попытка не увенчалась успехом. Свой страх Хома пробует заглушить сивухой. Он и Дорош *"вытянули немного не полведра"*. А из сказанного выше мы знаем, что в таком состоянии Хома требовал музыкантов и плясал. Но теперь, даже не дождавшись музыкантов, *"пустился среди двора на расчищенном месте отплясывать тропака"* [1, с. 202]. Народный танец характеризуется тем, что постепенно превращает зрителей в исполнителей. У Хома было много зрителей, они обступили его в кружок и смотрели, наконец плюнули и пошли прочь, сказавши: *"Вот это как долго танцует человек!"* [1, с. 202]. Хома ищет забвения, которое навевается вином, танцем, быстрой ездой. Люди только из любопытства наблюдали: насколько хватит человека? *"И это стойкое неучастие в танце есть уже выражение той страшной межи, которая пролегла между подпавшим под действие губительных сил Хомой Брутом и остальным миром"* [2, с. 18].

Гений Гоголя подсказал выбор именно музыкальных терминов в повести "Вий" наряду с другими языковыми средствами, с помощью которых писатель достигает большей выразительности, образности повествования, более тонкого изображения внутреннего мира человека, полного раскрытия его индивидуальных особенностей.

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранные произведения. – Харьков, 1985.
2. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М.: Худ. литература. – 1978.
3. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1966.



А.Н.Букарева

ЮМОР В ПОВЕСТИ Н.ГОГОЛЯ "ВИЙ"

"Вий", как указывал сам Гоголь, – народное предание, и поэтому здесь много фантастики. Но сюжет насыщен реальными картинками, и именно в бытовых сценах чувствуется народный юмор, жизненная убедительность образов, что создает общий эмоциональный тон повествования.

Первые страницы повести... Описание учеников монастыря проникнуто юмором, эти образы ярко индивидуальны, нарисованы сочными бытовыми красками. Проследим, какими же языковыми средствами пользуется автор.

Прежде всего это ироническое словоупотребление (напрашивается разъяснение прямого значения слова, а утверждается совсем другое):

"Риторы или солиднее... на лице всегда почти бывало какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета..." [1, с. 308]; *"...он носил только оселедец, и потому характер его в то время еще мало развился..."* [1, с. 311]; *"...ректор в некоторых случаях объяснялся очень вежливо со своими подчиненными, – тебя никакой черт не спрашивает..."* [1, с. 317]. Характеристика человека заменяется наиболее ярко проявляющимися признаками: *"Хороший козак! Он любит иногда украсть и соврать без всякой нужды, но... хороший козак"* [1, с. 328]; *"...помощница старой кухарки, кокетка страшная, которая всегда находила что-нибудь прищипить к своему очипку: или кусочек ленточки, или гвоздику, или даже бумажку, если не было чего-нибудь другого"* [1, с. 333]. Есть примеры, в которых образность основана на метонимии: *"Потом вступала философия с черными длинными усами..., богословия, в ужасных шароварах и с претолстыми шеями. Обыкновенно оканчивалось тем, что богословия побивала всех, и философия, почесывая бока, была теснима в класс и помещалась*

отдыхать на скамьях"; "...профессор...сек розгами по пальцам риторике" [1, с. 309].

Живыми и естественными выглядят образы благодаря приему иронии, созданной на полисемии (обыгрывается переносное лексическое значение слов): *"...другой профессор отделял деревянными лопатками по рукам философию"* [1, с. 309]; *"... сосчитать, сколько каждый из них уписывал за вечерю галушек, было бы совершенно невозможное дело"* [1, с. 310]; *"скоро вся изба наполнилась лобзаниями..."* [1, с. 319]; *"...сходил в погреб вместе с ключником по какому-то нужному делу и, наклонившись раза два к двум или трем бочкам, вышел оттуда чрезвычайно веселый..."* [1, с. 326]; *"Сивухи квартиру свиснет вдруг, как бы не бывало"* [1, с. 327]; *"...оба приятеля, севши под сараем, вытянули немного не полведра [сивухи – А.Б.]"* [1, с. 336].

Хома Брут любит простые радости жизни: хорошо поесть, выпить, покутить, не гнушаясь этим даже в страстной четверг. Описание молодецких походов "философа" создается сочетанием гиперболы и иронического использования многозначности, что вообще характерно для стиля Гоголя: *"Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полупудовую краюху хлеба (пуд, в Словаре Ожегова, – русская мера веса, равная 16,3 кг) и фунта четыре сала (фунт, в Словаре Ожегова, – русская мера веса, равная 409,5 г) и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество"* [1, с. 312]. Тонкий комизм создается тем, что в психологическом настроении взят неожиданный признак: одиночество, то есть связь с людьми, отсутствие этой связи. Физическое ощущение голода передается с помощью общественно-психологического переживания [4, с. 139]. Еще подобные примеры: *"...можно есть галушки, сыр, сметану и вареники величиною в шляпу"* [1, с. 316]; *"...ведьма у других выпила по нескольку ведер крови"* [1, с. 326] – у человека всего 5л крови в организме; *"За обедом он скоро развязался... и съел почти один довольно старого поросенка"* [1, с. 331].

Описание храпа тоже создает образность. Храп – это проявление природы, *"...заснул довольно громко"* [1, с. 318], и как выражение общности, совместности жизни, – сцена "массового" храпа *"...вся дворня имела обыкновение...открывши рот, испускать такой храп и свист, что панское подворье делалось похожим на фабрику"* [1, с. 335].

К индивидуальным чертам юмора могут быть отнесены и сравнения, в большинстве своем имеющие бытовую направленность, бытовую мотивированность: "...отличался какой-нибудь богослов, ростом мало чем пониже киевской колокольни" [1, с. 310]; кибитка сравнивается с хлебным овинном на колесах, с печью для обжига кирпича [1, с. 318]; "высокий фронтон с окошком, похожим на поднятый кверху глаз..." [1, с. 320]; "...молодой овчар... насадил на свою кожаную перевязь для люльки столько пуговиц и медных блях, что был похож на лавку мелкой торговли" [1, с. 326]; "...погонщик скотины пустил такой густой смех, как будто два быка... замычали разом" [1, с. 326]; "О, уж хороши и вы! – подхватила баба..., – настоящие толстые кабаны"; "... один из сидевших, с лицом гладким, чрезвычайно похожим на лопату"; "...часто погонщик, широкий, как блин, влезал верхом на свиного пастуха, тщедушного, низенького, всего состоявшего из морщин"; "Погонщик подставлял свою спину, и Дорош, вскочивши на нее, всегда говорил: "Экой здоровый бык!" [1, с. 332].

Обращает на себя внимание такое характерное для Гоголя средство, как сочетание, соединение в форме перечисления неоднородных понятий: "...карманы их вечно были наполнены всякой дрянью; как-то: бабками (в Словаре Ожегова: "кость надкопытного сустава ноги у животного, употребляемая для игры"), свистелками, сделанными из перышек, недоеденными пирогами, а иногда даже и маленькими воробьянками" [1, с. 308]; "Богослов был рослый, плечистый мужчина и имел чрезвычайно странный нрав: все, что ни лежало, бывало, возле него, он непременно украдет" [1, с. 311]; "...перемигнулся с какою-то молодою вдовою в желтом очипке, продававшею ленты, ружейную дробь и колеса" [1, с. 316]; "Прочие козаки толковали о панах и о том, отчего на небе светит месяц" [1, с. 319]; "...говорили обо всем: и о том, кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка" [1, с. 325].

Средством выразительности текста служат также устойчивые выражения и поговорки, иногда дополненные и измененные автором: *чему быть, того не миновать, пропасть ни за что, ни про что; с самого утра хоть бы щепка была во рту; черта с два получишь ты что-нибудь; нестись во всю прыть; затрепетал как древесный лист;*

пустился бежать во весь дух; скачи, враже, як пан каже; душа войдет в пятки; они меня пальцем не тронут; улепетывать, куда ноги несут; наострить лыжи; спичка тебе в язык, проклятый кнур; пропасть ни за что.

С выражением комического связано и использование стилистических синонимов, несущих на себе отчетливую экспрессивную нагрузку: *спешили толпами; брели в класс; всю большую дорогу усеивали грамматикой, философы и богословы; тянуться целым табуном; отплясывать тропака; опустошать огороды; пустился бежать; добрести до дома; решил улизнуть, улепетнуть с хутора; махнуть в поле; юркнуть в бурьян; подтибрить целого карася; пялить глаза свои* и т.д.

Главный герой повести Хома Брут показан Гоголем в двух планах: обыденном существовании и в мире таинственных сил. Но даже при описании фантастических моментов автор не теряет чувства юмора, в страшном подмечено смешное. Об этом говорит сцена, в которой старуха-ведьма является в потемках к Хоме Бруту. Он воспринимает ее совершенно недвусмысленно, как человек, которому не чуждо чувственное восприятие любви. "*Эге-ге! – подумал философ. – Только нет, голубушка! устарела*" [1, с. 314]. Этот задорный юмор еще резче оттеняет реалистическую основу повести, заставляет иронически воспринимать ее фантастику [5, с. 163].

Во многих своих произведениях Гоголь включает в текст необычные имена, комбинируя их с фамилиями вполне обычными или наоборот. Имена собственные становятся семантически значимыми, художественно мотивированными. Это касается и повести "Вий". Хома Брут – это как бы лексический парадокс, сталкивающий противоположное, бытовое имя Хома (не Фома, а по-народному, по-украински – Хома) – и Брут – греческое имя – символ подвига, свободы. Любопытно, что Гоголь подчеркнул это столкновение несовместимых элементов тем, что рядом поставил другое имя, дающее такое же противопоставление элементов, но в обратном порядке и с пародийным элементом: Тиберий Горобець, здесь древний Рим звучит в имени, а "проза" быта – в прозвище (Горобець значит Воробей); но вместо героя свободы (Брут) – имя тирана Тиберия. Отзвуком этого же столкновения элементов звучит и обо-

значение третьего бурсака: "богослов Халява"; богослов – серьезно и не без торжественности, ну а Халява – это либо сапожное голенище, либо пасть, хайло, либо неряха, растрепаный человек, либо даже непотребная женщина (все эти значения дает Словарь Даля [4, с. 541–542]; [2, с. 191]).

Исследователи творчества Гоголя обратили внимание на то, что для писателя подлинный смысл повести "Вий" – это жизненная, а не фантастическая основа [4, с. 31; 5, с. 165]. И это подчеркнуто концовкой произведения, которое завершается сценой своеобразных поминок Хомя Брута его друзьями, концовкой, полной жизненных красок и юмора. Здесь встречаем те же средства языка для создания комического, то же ироническое словоупотребление: *"Счастье ему [Халяве – А.Б.] улыбнулось: по окончании курса наук его сделали звонарем высокой колокольни, и он всегда почти являлся с разбитым носом, потому что деревянная лестница...была чрезвычайно безалаберно сделана", "Молодой философ [Горобець – А.Б.]... с жаром энтузиаста начал пользоваться своими правами, так что на нем и шаровары, и сюртук, и даже шапка отзывались спиртом и табачными корешками"*... [1, с. 338].

Таким образом, в повести сочетается романтический, таинственный колорит с ярким описанием жизни и нравов людей, с утверждением лучших человеческих качеств, и в этом важную роль играет юмор. Все использованные в тексте языковые средства комического можно с полным правом отнести к чертам индивидуального стиля писателя.

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранные сочинения в 2-х томах. Т.1. – М., 1984.
2. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М. – Л., 1959.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. – М.: Русский язык, 1982.
4. Манн Ю. Поэтика Гоголя, – М., 1978.
5. Степанов Н.Л. Н.В.Гоголь. – М., 1955.
6. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1973.



Л.И.Гетман

ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ПОВЕСТИ Н.В.ГОГОЛЯ "ВИЙ"

Континуальность – это одна из обязательных общетекстовых категорий, обеспечивающая вместе с категорией когезии интеграцию речевых сегментов в структуре литературного произведения. Континуальность свойственна разным стилевым типам текстов, но, по наблюдению И.Р.Гальперина, наиболее наглядно эта категория представлена "главным образом внутри одного из них – литературно-художественного текста, в котором она проявляется особенно разнообразно именно в связи с условностью изображения времени и пространства" [1, с. 97].

Условность художественного времени заключается прежде всего в том, что если время реальное мыслится как непрерывно и необратимо, последовательно и линейно развивающаяся субстанция, то время художественное зависит от субъекта автора текста, который "волен сжимать, расширять, обрывать и вновь продолжать время действия и пространства в угоду заранее ограниченной содержательно-фактуальной информации" [1, с. 87]. Специфика художественного времени определяется не только своеобразием авторского концепта, но и особенностями идиостиля писателя, а также жанровой принадлежностью текста. Именно эти три фактора на этапе речетворчества и выполняют роль механизма, устанавливающего границы временного континуума того или иного литературного произведения.

Подтвердим сказанное, описав временной континуум и языковые средства его репрезентации в повести Н.В.Гоголя "Вий". Показательно, что в основе сюжета данного романтико-фантастического текста лежит народное предание, причем на фольклорные источники своего произведения писатель указывает сам. В авторской сноске, сопровождающей заголовок, в частности, говорится: *"Вий" есть колоссальное создание протонародного воображения. Таким именем называется у малороссиян начальник гномов, у которого веки на глазах идут до самой земли. Вся эта повесть есть народное предание...*

Обратим внимание на морфологические показатели употребленного в сноске глагола *называется*. Известно, что основным грамматическим значением формы настоящего времени несовершенного вида принято считать "обозначение действия, осуществляющегося вне ограничений времени при всяких вообще условиях..." [2, с. 449–450]. Выбор данной формы представляется вполне осознанным, так как в настоящем несовершенном "диалектически совмещается объективное значение вневременности с субъективным значением настоящего времени" [2, с. 450], а это позволяет писателю строить временной континуум своего произведения в виде некоего микрокосма, в котором эстетически непротиворечиво совмещается реальное и художественное (условнореальное и ирреальное) время.

Как всякий микрокосм, анализируемый текст имеет свои временные параметры, причем точка отсчета настоящего подвижна, она последовательно перемещается в зависимости от того, рассматривается ли текст на этапе его создания или на этапе восприятия. Если на этапе речетворчества настоящим будет время продуцента, прошлым – время героев предания о Вие, а будущим – время потенциальных читателей, то на этапе восприятия текста прошлым (по отношению к рецепиенту) станет не только рассказанная Н.В.Гоголем история о начальнике гномов, панночке и Хоме Бруте, но и время ее создателя. Будущим же в этом случае следует признать время осмысления и интерпретации произведения, время использования идей, образов, ключевых слов и фраз другими авторами в собственных текстах. Обращение к беллетристическому произведению как к "литературному факту" (термин Ю. Тынянова), т.е. источнику цитирования, материалу для разного рода реминисценций, – это свидетельство "жизни" художественного текста после момента его написания.

Еще одной отличительной чертой временного континуума повести "Вий", связанной с жанром этого произведения и концептуальной идеей, является развертывание действия сразу в двух временных плоскостях: условнореальной и ирреальной. Поочередная смена одних временных координат другими, совмещение, пересечение или смещение их на протяжении всего повествования от эпизода к эпизоду – вот что составляет, на наш взгляд, временной континуум данного текста. Заметим, что

переключение временных регистров происходит в ключевых для понимания содержания позициях. Маркировка этих сильных позиций производится чаще всего с помощью лексических и синтаксических средств. Маркерами выступают слова и устойчивые обороты с темпоральным значением, выполняющие функцию обстоятельств времени, реже подлежащих, а также лексемы со значением "цвета и света" в роли определений и сказуемых. Как правило, эти единицы встречаются в начальном предложении эпизода – отрезка текста, описывающего событие, важное для структуры произведения в композиционном плане (ср. определение понятия "эпизод") [1, с. 56–51].

Характерной чертой стилистики повести Н.В.Гоголя "Вий" можно назвать то, что темпоральные маркеры передают не только содержательно-фактуальную (указывают на время действия или его продолжительность), но и содержательно-подтекстовую информацию. При этом наблюдается четкое разделение лексики с темпоральным значением на две подгруппы: "светлое время суток" и "темное время суток". В первую группу входят лексемы: *утро, поутру, рассвет*, – а также описательный оборот *при первой заре*. Вторую группу составляют такие единицы: *вечер*, его дериваты (*ввечеру, вечерять, вечера*), *ночь* (дериваты: *полночный, ночной, ночевать, заночевать, ночлег*), *сумерки*, а также описательные обороты и предложения типа: *за час до ужина; когда солнце стало садиться; месячный серп сверкал на небе* и др.

Анализ повести позволяет утверждать следующее: если лексемы первой и второй подгрупп актуализируют свои прямые лексические значения, то их роль в тексте ограничивается указанием на время действия. В этом случае можно говорить о реализации условнореального времени, как например, в 1-ом эпизоде, повествующем о жизни бурсаков. Данный эпизод объединяет три абзаца, причем в начале каждого из них стоят темпоральные маркеры, членившие жизнь семинаристов на три периода.

1-й абзац (условно назовем его "Будни бурсы") начинается придаточным предложением времени: *"Когда только ударял в Киеве поутру звонкий монастырский колокол, висевший у ворот Братского монастыря, то уже со всего города спешили толпами школьники и бурсаки"*. Форма прошедшего времени глагола несовершенного вида свидетельст-

вует о повторяемости изо дня в день совершаемого действия. Во 2-ом абзаце обстоятельство времени стоит в препозиции и вводит иную подтему: *"В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами"*. И наконец, 3-й абзац посвящен каникулярному времени: *"Самое торжественное для семинарии событие – было вакансии, время с июня месяца, когда обыкновенно бурса раслу斯卡лась по домам"*. "Будни – праздники – вакансии" – это описание привычного цикла жизни семинаристов служит экспозицией истории о Хоме Бруте. Интересно, что на цикличность, повторяемость одних и тех же событий указывает и эпилог повести, в котором Н.В.Гоголь возвращает своего читателя в те же пространственные рамки, что и в начале текста (*"Когда слухи об этом дошли до Киева..."*).

В условнореальном времени также разворачиваются события, описанные в 4-м эпизоде, где говорится о приезде в Киевскую семинарию нарочных от отца панночки с известием о ее желании, *"чтобы отходную по ней и молитвы в продолжении трех дней после смерти читал один из киевских семинаристов: Хома Брут"*. Бросается в глаза немаловажная деталь: слово *день* используется здесь не как наименование части суток от утра до вечера, а как указание на "промежуток времени в пределах суток, занятый какой-нибудь деятельностью" [3, с. 137]. Действительно, текст далее подтверждает читательскую догадку о том, что Хома Брут будет читать молитвы не днем, а ночью.

Условнореальное художественное время могут передавать и лексемы *вечер, сумерки, ночь*. Такова, например, их роль во 2-м эпизоде повести, который композиционно представляет собой завязку действия. Рассказ о "странствии" богослова Халявы, философа Хомы Брута и ритора Тиберия Горобця открывается предложением *"Был уже вечер, когда они своротили с большой дороги"*. Далее следует лирическое описание летнего вечера, спокойного, умиротворяющего, не предвещающего ничего ужасного. Но постепенно происходит смещение временной, а вместе с ней и эмоциональной перспектив (ср.: *"Солнце только что село, и дневная теплота оставалась еще в воздухе... Сумерки уже совсем омрачили небо, и только на западе бледнел остаток алого сияния... Но меж тем уже была ночь, и ночь довольно темная. Небольшие тучи усиливали мрачность, и, судя по всем приметам, нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца"*).

Для понимания текста эстетически значима рекуррентность лексемы *ночь* и алогичность диалога (на риторический вопрос философа: "*А где же дорога?*" – богослов замечает: "*Да, ночь темная*"). Слово *ночь* оказывается в семантическом центре эпизода и испытывает приращение смысла, обозначая не только наступление темноты, но и время, когда начинают действовать потусторонние ("темные") силы. Совсем не случайно именно в этом эпизоде впервые автор употребляет слово *черт*, правда, в междометном значении.

Приращение смысла у слов с темпоральным значением – яркий показатель смещения временной перспективы. Трагикомической представляется ситуация, когда заблудившиеся семинаристы еще не подозревают, что они оказались в ином временном измерении, а потому ведут себя по-прежнему: ищут ночлег, по обыкновению берут то, что плохо лежит; в хозяйке хутора видят старуху, ласково называя ее бабусей. И лишь в самом конце эпизода Хому Брута осеняет догадка – "*эге, да это ведьма*". Слово *ведьма* завершает эпизод и служит маркером того, что действие следующего, пятого, эпизода будет разворачиваться уже в иных временных координатах. Об ирреальности описываемого путешествия Хома Брута и старухи свидетельствует даже не столько способ перемещения ведьмы, сколько изменившееся освещение: нет дня, но нет более и той темной, без звезд и луны ночи. Все мнимое, кажущееся, как бы отраженное (ср. риторические вопросы, которые задает Хома Брут: "*Видит он это или не видит?*", "*Наяву ли это или снится?*", "*Но там что?*". Весьма примечательно описание света: *робкое полночное сияние; месячный, хотя и неполный свет; вместо месяца светило там какое-то солнце; русалка... из блеска... с глазами светлыми, и сверкающим смехом...* и т.п.). Символично и то, что *ночью* Хома Брут совершает тот же путь, что и днем; только в обратном направлении.

Внимательный читатель, несомненно, оценит и смысловую значимость оригинальной гоголевской пунктуации в эпизоде, изображающем борьбу богослова Хома со старухой-ведьмой; борьбу, которую можно расценить как своеобразное ироническое отражение извечного противостояния Света и Тьмы. Победу света над тьмой знаменует авторский знак – двоеточие ("*Она... упала на землю. Он встал и посмотрел ей в*

очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица"). Двоеточие – это фокус, где происходит очередная смена координат. Наступил рассвет – и ирреальное сменилось реальным (в художественном тексте оно выступает как условнореальное).

Подобное переключение временных регистров совершится еще трижды в эпизодах, посвященных пребыванию Хомя Брута в хуторе отца панночки-ведьмы. И в этих эпизодах именно рассвет с его неизменным атрибутом – петушиным пением – воспринимается как традиционный для народных преданий сигнал победы Света над темными силами. Показательно и изменение стилистики повествования. Если дневные события переданы Н.В.Гоголем приемами бытописания, то происходящее ночью в церкви рисуется в романтико-фантастической манере.

Для осознания особенностей временного континуума повести "Вий" важными могут стать и размышления о том, почему история о страшной смерти Хомя Брута завершается предложением, в котором автором употреблены два темпоральных наречия *навек* и *теперь* ("*Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги*"). Можно предположить, что данные наречия отсылают читателя к началу текста – авторской сноске ("*...Эта повесть есть народное предание*"). Дело в том, что семантика слов *предание* – 'переходящий от поколения к поколению рассказ о былом; легенда' и *навек* – 'на все времена' отражает диффузность Времени, поэтому отсутствие четких границ между прошлым, настоящим и будущим становится основанием для сосуществования реального, условнореального и ирреального времен в пределах одного художественного текста.

Литература

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.
2. Виноградов В.В. Русский язык (грамматическое учение о слове). – М.: Высшая школа, 1972.

3. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. – Изд. 16-е. – М.: Русский язык, 1984.

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИМЕНИ ВИЙ

Если принимать произведение Н.В.Гоголя "Вий" за пересказ народной легенды, на что указывает сам автор, то закономерно возникает вопрос о происхождении имени заглавного персонажа и его месте в ряду других восточнославянских мифологических персонажей. Сам персонаж ставится в ряд существ, подобно античной Горгоне Медузе, обладающих смертоносным взглядом. Глаза его прикрыты огромными веками, откуда и название (ср. укр. "Вія"). Общепринятой является этимологическая связь названия Вий с глаголом "видеть" и с возможным влиянием глагола "веять" (В.В.Иванов предполагает связь с "вить").

В самой повести важную роль играет группа слов, которую можно обозначить как ТГЛ (тематическая группа лексики) "видения". Особое внимание автор уделяет глазам: сверкающие каким-то необыкновенным блеском глаза старухи с постоялого двора превращаются в "очи, полные слез" умирающей панночки, в которых "рассвет разгорался, и блестили золотые главы вдали киевских церквей", а затем в мертвые, позеленевшие глаза ведьмы, которые "горели как уголь". На лице русалки Хома Брут видит только светлые, сверкающие, острые глаза; у стоящего во всю стену церкви чудовища – два глаза, страшно глядящие сквозь сеть спутанных волос. "Лес, луга, небо, долины – все, казалось, как будто спало с открытыми глазами", даже окошко фронтона похоже "на поднятый кверху глаз". Особой частоты употребления слова ТГЛ "видения" достигают в сцене с Виём.

Вий – существо подземное. "Весь он был в черной земле. Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки". Говорит он "подземным голосом". Наиболее близок к нему и по языковой, и по мифологической семантике упоминаемый в весенних хороводных играх Ящур – "хозяин подводно-подземного мира" (Б.А.Рыбаков), имя которого связано с глаголом "щурить (ся)". Мотив невидимости (незрячести, признаком которой являются закрытые глаза, характерен для мира мертвых, на что указывали В.Я.Пропп, В.В.Иванов и др.

Очевидно, хтоническими животными в народном представлении были живущие в земляных норах щур – стриж, золотистый щурок, щур – крыса, щур – червь. Уместно здесь напомнить и слово "пращур" – предок, прародитель.

Не исключая указанной мотивации и связи с "видеть", все же следует указать, что украинская по происхождению форма Вий предполагает связь с другой ступенью чередования в этом же корне – "ведать", т.е. Вий – это не столько видящий, сколько обладающий особым знанием. В повести Хома Брут умирает не от взгляда Вия, а от страха, и Гоголь это несколько раз подчеркивает. Вий лишь указывает на Хому – "Вот он!". Заметим, что в камень превращался не только тот, на кого пал взор Горгоны Медузы, но и посмотревший в ее лицо.

Таким образом, слово Вий, возможно, является образованием от глагола "ведать" с помощью форманта -и-, подобно слову змий, и первоначально означало знахаря, ведуна среди подземных мифологических существ. "Ведомство" предполагает видение того, что скрыто от взглядов других.



В.Г.Коваленко

ФУНКЦИИ СИНОНИМОВ В ПОВЕСТИ Н.ГОГОЛЯ "ВИЙ"

В организации текста определенная роль принадлежит категории связности, которая имеет содержательную и формальную стороны. Содержательная связность, т.е. развитие темы, сюжета произведения, предполагает обязательное наличие связности формальной, ее принято называть когезией. Поддерживая формальную связность текста, синонимы наполняют произведение определенной экспрессией и эмоциональным настроем.

Гоголь очень дорожил живостью слога, никогда не поступался ею ради чопорности или грамматической правильности речи. Повести "Вий" также присущи эмоциональная насыщенность и экспрессия. Созданию этих качеств способствует синонимия, как языковая, так и контекстуальная.

Анализируя текст повести, мы выделили несколько именных и глагольных синонимических рядов, выполняющих и когезивную функцию, и стилистическую, выразительную. В состав синонимических рядов повести входят слова литературные, разговорно-просторечные, диалектные, иноязычные.

Главный герой повести – ученик семинарии философ Хома Брут. Его образ вводится в текст постепенно. Сначала автор с легким юмором повествует об образе жизни семинаристов. В авторском повествовательно-характерологическом тексте используются синонимы для номинации учащихся семинарии. Гоголь варьирует единичные и родовые названия: "*Грамматики, риторы, философы и богословы с тетрадами под мышкой брели в класс*" [2, с. 165]. "*По приходе в семинарию вся толпа размещалась по классам*" [2, с. 166]. "*Когда вся эта ученая толпа успевала приходить несколько ранее*" [2, с. 167]. "*В торжественные дни и праздники семинаристы и бурсаки отправлялись по домам с вертепами*".

"Весь этот ученый народ, как семинария, так и бурса..., был чрезвычайно беден на средства к прокормлению" [2, с. 167]. "Бурса и семинария носили какие-то длинные подобию сюртуков..." [2, с. 168]; "когда обыкновенно бурса распускалась по домам. Тогда всю большую дорогу усеивали *грамматики, философы и богословы*". "Вся ватага эта тянулась вместе целым табором...". "...то, что поют *школяры*, должно быть очень разумное..." [2, с. 168].

Подчеркнутые в этих выражениях слова и словосочетания в данном контексте являются синонимами и служат средством связи между абзацами, ярким стилистическим средством. Сталкиваются иноязычные книжные слова (единичные, конкретные названия учеников семинарии) и разговорные (*толпа, ватага*), диалектное *школяры*, которые представляют собой обобщающую номинацию конкретных названий, определение *ученая* усиливает комичность ситуации. Этими же словами поддерживается и содержательное единство текста.

Выразительность текста, ироническое сочувственное отношение повествователя к своим героям создается тем, что синонимами стают прямые наименования и тропы, сравним: *семинаристы, бурсаки* и *семинария* и *бурса* (метонимия). Особенно выразителен метонимический перенос в сцене описания боя между учениками семинарии: "Потом вступала *философия* с черными длинными усами, а наконец и *богословия*, в ужасных шароварах с претолстыми шеями..."; "... *богословия побивала* всех, и *философии*, почесывая бока, была теснима в класс..."; "... он сек розгами по пальцам *риторику*, а в другом классе другой профессор отделявал деревянными лопатками по рукам *философию*" [2, с. 167]." Здесь, вместо ученики семинарии или ученики, изучающие философию, богословие, встречаем названия учреждения или наук.

В синонимические отношения с приведенными наименованиями вступают и местоимения: "Подкрепившись таким запасом, *грамматики, риторы, философы и богословы* опять продолжали путь. Чем далее, однако же, шли *они*, тем более уменьшалась толпа их. Все почти разбродилось по домам [2, с. 169]"... Чередование конкретизирующих синонимов, которые объединяют два или четыре компонента (*семинаристы* и *бурсаки* или *грамматики, риторы, философы, богословы*) и обобщающих слов: *толпа, народ, они, все* –

позволяет избегать лексической монотонности, наполняет авторский текст сочувственной иронией и поддерживает содержательную и формальную связь между частями текста.

В исследуемом тексте есть еще несколько именных синонимических рядов, правда, не таких обширных. В синонимический ряд: *черный, траурный гроб, тесный дом умершей, тесное жилище ведьмы* входят и перифразы. Эти слова и выражения также встречаются в авторском повествовательном тексте; перифразы (два последних выражения) способствуют созданию атмосферы таинственности, имеют оттенок книжности и являются чертой романтического стиля, которому отдает предпочтение автор при описании потустороннего мира.

Синонимические замены: *дочь, панночка, умершая, красавица, какая когда-либо бывала на земле ведьма, та самая ведьма, которую он убил, усоншая, она, труп, мертвец* не только содержательно и формально организуют повествование о событиях в усадьбе сотника, но и показывают изменения психофизического состояния философа Хома, приехавшего выполнить непонятное желание-завещание панночки. Большинство слов-синонимов повторяется по несколько раз. Мы разместили синонимы в порядке появления их в тексте, что соответствует развитию событий и возрастанию психического напряжения в поединке с нечистой силой.

Повествуя о событиях первой ночи, Гоголь несколько раз употребляет местоимение она: "*Она идет прямо к нему... Она стала на самой черте... Она была страшна*" [2, с. 195]. Но с увеличением силы колдовства происходит как бы отчуждение, обезличивание персонажа-панночки, уход от реальной земной жизни в потусторонний мир: "*Труп* опять поднялся из не-го синий, позеленевший [2, с. 195]; "*Глухо стала ворчать она*" [2, с. 197].

Местоимение *она* поддерживает и содержательную, и формальную связь с предыдущими эпизодами. Но в третьей сцене в церкви грамматическая связь с полом умершей обрывается: "... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся *мертвец*. Еще страшнее был *он*, чем в первый раз" [2, с. 203]. Очевидно, уже неважно для Хома, что это панночка. Физические и духовные силы на исходе, ужас сковывает его.

Контекстуальными синонимами можно считать несколько табуированных или эвфемистических выражений, связанных с народными

представлениями о вселении в человека нечистой силы, которые тоже являются разновидностью перифраз. Эти выражения Гоголь вкладывает в уста Хома, философ никому не рассказывает, что происходит с ним в церкви, он отговаривается: "Да, были *всякие чудеса* [12, с. 195] или "Много на свете *всякой дряни водится!* А *страхи такие* случаются – ну..." [2, с. 198]. В таком же духе происходит диалог Хома с сотником. Хома проявляет деликатность и не может прямо сказать отцу, что его дочь – ведьма. Он всячески обходит это слово. А сотник искусно избегает упоминаний о нечистой силе. Хома:

– *Такая чертовщина водится*, что прямо бери шапку, да и улепетывай, куда ноги несут. – *Припустила к себе сатану*. Такие страхи задает, что никакое писание не учитывается. (Хома при этом извиняется, что вынужден такое сказать).

Сотник: – Читай, читай! ... она... хотела молитвами изгнать *всякое дурное помышление*.

– Тебе одна ночь теперь осталась. *Ты сделаешь христианское дело...* " [2, с.199].

Писатель мастерски использовал и глагольные синонимические ряды, превратив их в важный источник художественности и выразительности. Наиболее распространенными являются синонимические ряды с общим смыслом "передвигаться", "говорить", "убежать". В состав синонимического ряда входят нейтральные глаголы или выражения, разговорно-просторечные глаголы и фразеологизмы, книжные перифрастические выражения. Покажем это на примере синонимов со значением "убежать": "Философ, почесывая за ухом, вышел, не говоря ни слова, располагая при первом удобном случае *возложить надежду на свои ноги*"; "Философ Хома, увидя такое расположение голов, решился воспользоваться и *улизнуть*" [2, с. 177]; "Впрочем, вряд ли бы этот *побег мог совершиться...* " [12, с. 180]; "Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть и отсюда... Он поставил машинально на нее ногу, думая наперед только прогуляться, а потом, тихомолком, промеж хат, да и *махнуть в поле...*" [2, с. 183]; "Напрасно ты думаешь, пан философ, *улепетнуть* из хутора – говорил он. – Тут не такое заведение, чтобы можно было убежать" [2, с. 183]; "О-го-го! да это хват! – подумал философ, выходя. С этим нечего шутить. Стой, стой, приятель: *я так*

навострю лыжи, что ты со своими собаками не утонишься за мною". И Хома положил непременно бежать [2, с. 200].

Проанализированные примеры показывают, что синонимические замены в повести "Вий" выполняют несколько функций:

- 1) поддерживают содержательную и формальную связность;
- 2) устраняет лексическую монотонность;
- 3) являются одним из средств создания иронии;
- 4) способствуют выражению экспрессии;
- 5) передают эвфемизмы.

Литература

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. – М., 1988.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т. т. 2. – М., 1966.
3. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К, 1997.



В.Г.Кучерявець

**ВІД "ВІЯ" ДО "ГАРРІ ПОТТЕРА"
(До вивчення творчості Гоголя в
школах України)**

От малых лет была во мне страсть замечать за человеком, ловить душу его в малейших чертах и движениях его

Николай Гоголь

2009 рік в Україні – рік Гоголя. Український народ пам'ятає і з вдячністю пошановує одного із найславніших своїх синів, творчість якого залишила глибокий слід в історії культурного й національного життя України. Багато українських письменників, і не тільки українських, вчилися і вчать у нього як у неперевершеного майстра слова. Сам Тарас Шевченко називав Гоголя своїм духовним учителем.

Микола Васильович Гоголь, один із геніїв ХІХ століття, на думку поціновувачів та дослідників, відіграв неабияку роль у розвитку української культури, в якій народився, російської культури, в якій працював, світової культури, яку збагатив новими ідеями. Саме тому інтерес у світі до особистості й творчості Гоголя зростає з року в рік. "Сотні, навіть тисячі томів списано у Європі та Північній Америці про Миколу Гоголя", – свідчить видатний український вчений Юрій Луцький із Канади [11, с. 8]. На Батьківщині ж великого письменника гоголезнавство вже становить самостійну галузь літературознавчої науки. При Ніжинському державному університеті, наприклад, функціонує Всеукраїнський Гоголівський науково-методичний центр; у 1996 році він випустив у світ першу збірку "Гоголезнавчих студій", наукові розвідки до яких надсилають сьогодні автори не тільки з України, а й з близького та далекого зарубіжжя. Це є свідченням того, що цілий ряд проблем художньої спадщини Гоголя потребує сучасного вирішення. Зокрема, двохсотлітній ювілей великого митця спровокував новий сплеск інтересу до питання, яке хвилює покоління читачів, і не тільки їх: Гоголь – український чи російський письменник? Адже світ пере-

важно знає Миколу Гоголя як одного "з найсамобутніших російських письменників", чия "слава вийшла далеко за межі російського культурного простору" (із анотації до книги Анрі Труайя "Микола Гоголь" [17].

В Україні думки теж давно вже розділились, і не тільки серед дослідників творчості письменника. Кілька років тому нами було проведено опитування студентів Ніжинського університету [10]. Тоді, у 2002 році, більшість молодих людей (майже 60%) вважали Гоголя українським письменником, аргументуючи свою позицію тим, що "він – українець за походженням", "народився на Україні й писав про Україну, хоч і російською", "український, а писав тією мовою, яка була в той час державною", "український, який, на жаль, писав тільки російською, але вживав і українські слова"... Позиції ж решти більш розмаїті: "за походженням українець, писав російською", "російський письменник, котрий зрадив Україну, а тому відведене йому місце у світовій літературі займає незаслужено!", "для мене все-таки російський, а українці мають бути горді!"... Гордитися і задіювати постать великого митця, його творчу спадщину задля блага України – це той шлях, що дозволить зберегти дух Гоголя в сучасних реаліях, утвердити його як українського письменника світового рівня. Як це робить, наприклад, Влад Троїцький – президент громадської організації "Гогольfest", організатор і натхненник однойменного фестивалю сучасного мистецтва, мета якого – поширювати в маси культуру, розбудовувати самосвідомість нації, зробити Україну державою, а не територією, поділеною на дві частини: "Чому Гоголь? Тому що це єдина convertible figure в українській культурі. Ділити його з Росією я не збираюсь.... Гоголь – спільний, він – світовий" [6, с. 10–11].

Та щоб не ділити Гоголя ні з ким, його для початку потрібно хоча б знати. За результатами опитування, про яке ми вже раніше згадували, у більшості респондентів ніколи не виникало бажання прочитати його твори "для душі", та й письменник "він не настільки великий, щоб захоплюватися ним"; "я його творів не сприймаю", "намагався читати, але не сподобалось все", – зустрічались і такі думки. Непоодиноким було зізнання: "Я його творів не згадаю", і певним підтвердженням цього є Конотопська відьма, Шерлок Холмс і Мушкетер, які з'являються в уяві молодого читача, коли він чує ім'я Миколи Гоголя.

Чому так сталося? Перш за все, важко не погодитись, що у сприйнятті сучасного читача "художність гоголівських творів дещо архаїчна", але, як продовжує автор цього аргументу, "це архаїка геніального письменника" [3, с. 7]. То ж справа, мабуть, не стільки в застарілості засобів художньої виразності, скільки в архаїці акцентів, які розставляються в процесі вивчення спадщини митця. Довгий час Гоголь трактувався як зачинатель критичного реалізму, а в його ранній "українській" творчості основна увага приділялась пошукам реалістичного елемента, при цьому найвище поцінювалося в ній змалювання суспільно-побутового середовища та його типів. Такі підходи на довгі роки стали традиційними і для школи, але ілюстративний "шкільний Гоголь, бадьорий, повчальний, "соціальний"... пропав, пропав безслідно" для читача, як зізнається в "Анкеті" Гоголезнавчих студій В. Денисов [7, с. 249]. Для українського ж школяра Гоголь майже "пропав" і зі шкільної програми: для вивчення в класі визначено "Тараса Бульбу" (7 клас) та "Шинель" (9 клас); "Вечори...", "Ревізор", "Мертві душі" – у списку додаткової літератури [8].

Ми пропонуємо розширити коло акцентів, які можуть сьогодні організувати систему вивчення у школі такого явища, як Микола Гоголь, враховуючи ті значні зрушення, які відбулися в літературознавчій науці саме в останні десятиліття й знаменували рух у глибини творчості Гоголя, долання стереотипної, догматичної схеми його сприйняття. Можливо, тоді український підліток прочитає у класі й "Вія", і "Страшну помсту"... і отримає ті нові незабутні враження, що сприятимуть позитивній особистісній самоактуалізації. Згадаємо, як І.Бунін описав вплив, який справили на нього ранні твори письменника: ці "незабвенные строки..., с детства войдя в меня без возврата", опинилися "в числе того самого важного, из чего образовался, как выражался Гоголь, мой "жизненный состав"; читаючи Гоголя, "как уже различала моя детская душа, что хорошо, что дурно, что лучше и что хуже, что нужно и что не нужно ей" [5, с. 295].

До художнього твору, як переконає Дмитро Наливайко, не можна підходити як до простого наслідку "усвідомлюваної й цілеспрямованої діяльності митця, котрий вкладає в нього цілком визначений, "прозорий" зміст, що має передусім суспільну та ідеологічну вартість.

Насправді ж художній твір – складна й неоднозначна структура, що включає різні шари змісту, в ньому знаходиться вираження не тільки те, що пройшло крізь свідомість митця, а й підсвідомість, індивідуальна й позаіндивідуальна, її комплекси й архетипи" [14, с. 4].

Архетипами, як відомо, називають праобрази, праформи мислення й поведінки, колективне несвідоме, що проявляється через індивідуальну психіку. Саме в архетипах відкладається досвід життя роду, племені, народу... Архетипні образи – це архетипи, піддані обробці в міфах, фольклорі, релігійних вченнях та ін. Саме вони й стають матеріалом і ґрунтом літературної творчості. Художнє розгортання такого праобразу в конкретному творі водночас є його своєрідним "перекладанням" на мову сучасності, але зі збереженням відчуття загадкових, незбагнених глибин життя та певної можливості в них заглянути.

Без сумніву, Гоголь належить до тих великих письменників, у творчості яких особливо виразно проявляється це архетипне, міфологічне підґрунтя. З цих позицій його "Вечір на Івана Купала", "Страшна помста", "Вій" можуть вважатися майже хрестоматійними взірцями.

Серед українських письменників і критиків спрямованість Гоголя до глибинного, "архетипового", на думку дослідників, найвиразніше вловив В.Барка, який у статті "Знахід Гоголя" писав, що письменник "відновив ніби "магічність" поезії в прозових... виглядах, кладучи в рамки повістярства. Чарівницька дія опису і вираження – в його прозі не нижча, ніж у тоні Шекспірового вірша. Радість, що її приймаємо від найвищого в мистецтві: з "Тараса Бульби", "Мертвих душ", "Вія", "Страшної помсти" чи петербурзьких новел, співмірна з тією самою – від Гомера і Данте. Але в чомусь вічно таємному, в житності вселюдської і закономірності якогось найглибшого відбування в сфері серця, – Гоголь проникливіший: тут він тайнозорець для багатств первотворчості, що зродилася в молитвах найстарішого часу, заклинаннях і ворожбі, плачах над померлими і весільній мові". Саме "звідти він мав споконвічні способи вислову..." [4, с. 7].

Характеризуючи риси майстерності раннього Гоголя, дослідники відзначають тенденцію зрощування художньої форми з елементами міфу й міфотворчості. "Вечори на хуторі біля Диканьки" та "Миргород" буквально пронизані сплесками архаїчної образності.

У розвитку цієї тенденції Микола Гоголь має безліч послідовників, об'єднаних пошуками певної універсальної художньої форми, яка тяжіє у своїй єдності й цілісності до універсальних начал міфу. Серед них можемо назвати й нашу сучасницю, одну з останніх "Попелюшок" світової літератури Джоан Кетлін Ролінг, авторку надзвичайно, дивовижно популярної Поттеріани.

Приємом Гоголя, який ніколи не переносив готові фольклорні сюжетні розробки у свої твори, ефективно, ба навіть вражаюче за розмахом, використано Роулінг для створення нової глобалізованої художньої дійсності, причому дійсності сучасно-технологізованої, з її новими міфами про величезні можливості техніки (небесний мотоцикл Гегріда, снігч як іграшка нового часу...); і водночас дійсності, що розкриває на новому художньо-часовому рівні потенціал, архетипні смисли світової міфології (Волдеморт, єдиноріг, кентавр, василіск, домовики, привиди та багато-багато ін.). При цьому слід зауважити, що негативно заряджені міфологічного походження образи здебільшого описані так, що не викликають особливого страху, швидше відразу, ба навіть співчуття (як це й личить людині початку третього тисячоліття). Наприклад, василіском у стародавньому Єгипті вважалася отруйна змія, можливо, кобра, у подальших міфах вона перетворилася на страшне чудовисько, від погляду якого кам'яніють усі живі істоти. У Ролінг читаємо: "Велетенське кам'яне обличчя Слизерина заврушилося. Заціпенівши зі страху, Гаррі побачив, як роззявляється його паща, дедалі ширше й ширше, утворюючи здоровенну чорну діру. Тоді щось у пащі *заврушилося* й почало виповзати. Щось велетенське *бухнуло на підлогу*, і Гаррі відчув, як вона задвигтіла. Він... майже бачив, як гігантський змій виповзає зі Слизеринової пащі.... Василіск підповз до Гаррі – було чути, як важке його тіло *незграбно совалось* по кам'яній підлозі" (виділено нами). А ось як описано знайомство Гаррі з домовиком Добі: "Гаррі навшипиньки пройшов до спальні, прослизнув усередину, зачинивши за собою двері і обернувся до ліжка, щоб упасти на нього. Але там уже хтось сидів.... Маленька істота на ліжку мала великі кабанячі вуха і вирячені очі завбільшки з тенісний м'яч.... Істота зіскочила з ліжка і вклонилася так низько, що кінчик її довгого тоненького носа торкнувся килима. Одягнена вона була у якусь стару наволочку з

прорізами для рук і ніг". Про троля читаємо: "Велетенське, заввишки майже з чотири метри, незграбне тіло в темно-сірій шкурі скидалося на кам'яну брилу, на верхівці якої стирчала, мов кокосовий горіх, маленька лиса голова. Короткі ноги, товстезні, наче стовбури, й пласкі зашкарублі ступні. Сморід стояв неймовірний. У довжелезних руках потвора мала величезну дерев'яну довбню, що волочилася по землі..."

Таким чином, один із основних принципів Гоголівського художнього "невичерпного Всесвіту" (за образним визначенням Ю.Манна [12, с. 22]) – міфологізація оповіді – творчо використаний письменницею, виявився настільки продуктивним, що дозволив авторці створити цикл творів з воістину глобальним інтересом до нього – такий собі "художній Всесвіт" нового часу по-Ролінгськи. Про те, що читачі, свідомо чи підсвідомо, відчувають це, свідчать відгуки у пресі: "Чарівна сила, яка прийшла до Джоан Ролінг з іншого світу, тягне за собою, і книга читається на одному диханні" ("Книжное обозрение", 18.12.2000); "Можливо, успіх книги у тому, що за останні роки 100 у світовій культурі не з'являлося нічого, що можна було б назвати універсальним твором, котрий був би зрозумілим і цікавим кожному, котрий би однаково сприймався людьми у всьому світі. "Гаррі Поттер" і є проявом того самого загальнокультурного коду..." ("Известия", 15.12.2000).

Та Джоан Ролінг можна вважати послідовницею Гоголя не тільки в ракурсі подальшої розробки нової міфопоетичної оповіді. Якщо спробувати узагальнити суть творчих пошуків письменника, його стратегічне надзавдання, яке сформувалося вже в період "Вечорів" та "Миргорода", то можна стверджувати, що воно полягало в пошуках художнього слова і мови, здатних не тільки адекватно відобразити авторське відчуття світу, але й до певної міри силою, закладеною в них, змінити цей світ, удосконалити його. "Силу слова" англійської письменниці відчули на собі мільйони читачів у всьому світі: "Через 500 років після смерті першого книгодрукаря Йоганна Гуттенберга, забувши про надпласкі екрани та цифрові технології, весь світ знову читає книги. Казка про хлопчика-чарівника Гаррі Поттера звела планету з розуму" ("Афиша", 11.12.2000)

Лейтмотивом усієї творчості великого містифікатора було дослідження душі. "Найвищою турботою для Гоголя завжди була турбота

про душу ("людська душа – це скарб, про який нам усім треба дбати якнайбільше"), а найтяжчим гріхом – занапащення душі. Вона ж є для нього й незмінним естетичним еталоном: "...вінцем усякої естетичної насолоди залишився у мене дар чаруватися красою людської душі!"; "вища насолода – милуватися красою душі, що є окрасою і перлом Божих творінь," – до такого аргументованого висновку приходиться відомий літературознавець Д.Наливайко [14, с. 9].

Виховувати свою душу і тим самим благотворно впливати на оточуючих – тільки таким шляхом може здійснюватись еволюційний розвиток кожної людини і суспільства в цілому. "У меня болит сердце, когда я вижу, как заблуждаются люди. Толкуют о добродетели, о боге, а между тем не делают ничего," – писав Гоголь в одному з листів до своєї матері. У "Миргороді", зокрема, в повісті "Вій" письменник показує недосконалість світу і людини, слабкість людини перед злом, коли вона "не делает ничего".

Роман-казка Д.Ролінг – це також пересторога сучасникам: щоб виростити перл власної душі, ой як наполегливо, а часом і тяжко треба попрацювати! Недарма Поттеріана складається із семи книг – по одній на кожну духовну сходинку-клас у школі чарівників Гогвортсі. Твір англійської письменниці сповнений добра і світла, і добро в ньому, як і в кожній хорошій казці, перемагає зло. А от героєві "Вія" судився інший фінал, бо він звернув "с большой дороги в сторону...".

Ми не маємо прямих свідчень про те, чи читала Джоан Ролінг Гоголя, тим паче "Вія". Однак вона отримала ґрунтовну філологічну освіту, вивчала англійську та французьку мови, давньогрецьку та латинську літератури, закінчила інститут приватних учителів, має досвід викладання у школі. Тож можемо бути певні, що, створюючи свою серію книг про Гаррі Поттера, Ролінг використала кращі набутки світової літератури. І саме це спонукає нас провести деякі паралелі між такими віддаленими у часі, неблизькими за загальною тональністю, та навіть різними за об'ємом творами, як "Вій" та Поттеріана. Нас надихає ще й така невеличка деталь у "В'язні Азкабану": відповідаючи тітці Мардж, куди він віддав Гаррі вчитися, дядько Вернон "відразу" відповідає – у школу "святого Брута", "найкращий заклад для безнадійних дітей", де "постійно карають ціпком". Чи не є це прямим натяком на бурсу, де вчився, куштуючи "крупного гороху", "безнадійний" Хома Брут?

Отже, почнемо з того, що обидва герої – учні. Школа, в якій навчається Гаррі, незвичайна, вона знаходиться у старовинному замку, на острові посеред озера. Школа чарівників Гогвортс і сама чарівна (двері відчинялись, коли до них ввічливо звертались; сходинки на сходах іноді зникали – і тоді доводилось стрибати; стеля у головній залі нагадувала справжнє небо з місяцем і зірками; тарілки в залі самі наповнювались смачним десертом...); та чарівна вона перш за все тому, що, попри певні обмеження й заборони, вона сповнена духом свободи – навіть гімн школи, текст якого знали всі напам'ять, кожен міг співати на свій улюблений мотив.

Хома Брут опановує мудрість у зовсім інших стінах: "Большая развехавшаяся хата, в которой помещалась бурса, была решительно пуста, и сколько философ ни шарил во всех углах и даже ощупал все дыры и западни в крыше, но нигде не отыскал ни куска сала или, по крайней мере, старого книша, что, по обыкновению, запрятываемо было бурсаками".

З волі автора головний герой "одержує урочисто-величне хрещення комбінованим ім'ям видатного філософа середньовіччя Хоми Аквината і не менш відомого вбивці першого римського імператора – Брута" (до речі, тут ще виникає й додаткова асоціація – брут – бругальний), поєднуючи в цьому найменні дві такі неблизькі ідеї – "мудрості і вбивства" [18, с. 2].

За спостереженнями дослідників, слово "філософ" у творі вживається десятки разів у найрізноманітніших за тональністю варіантах: гумористичних, іронічних, кумедних, сатиричних, проникнутих трагізмом життя і страхом смерті... [18, с. 3]. Можливо, через те, що ми не бачимо у Хоми справжнього прагнення до мудрості (хоч і був "нрава веселого", однак любив *"лежати"* и курить трубку"), та не цурається він мудрості "бісівської", яку використовує для власних первинних потреб – "мудро" запримітив карася ("нос его почувствовал запах сушеной рыбы"), "мудро" проаналізував ситуацію (богослов, "позабывши совершенно о своем карасе, уже разглядывал, что бы такое стянуть другое"), "мудро" скористався нею ("запустил руку в его карман, как в свой собственный"). Так же "мудро" він вступає в переговори зі старою (ще незнано, що відьмою): "А мы бы уже за все это ... расплатились бы

завтра как следует – чистоганом. Да, – продовжав он тихо, – черта с два получишь ты что-нибудь!"

Брехати – великий гріх, хоч би й для філософа; брехати ж відьмі в очі – ще й небезпечно, оскільки брехня, оманлива й спокуслива, – це і є стихія нечисті, її найперша зброя і приманка. Тож кожен чаклун або відьма володіють здатністю безпомилково визначати, коли хто бреше, і вже цього буває достатньо, щоб зло "побачило" і "осідлало".

Ідея зла, що набирається сили, паразитуючи на людині, у Джоан Роулінг також виражена послідовно і вражаюче наочно: "Гаррі... нажахано спостерігав, як Квірел почав розгортати свій тюрбан... Тюрбан упав додолу. Без нього Квірелова голова видавалася напрочуд маленькою. А тоді Квірел, не сходячи з місця, повільно обернувся. Гаррі мав би зойкнути, але не міг видати жодного звуку. Там, де мала бути Квірелова потилиця, було обличчя – найжахливіше з облич, яке коли-небудь бачив Гаррі. Обличчя було біле, мов крейда, мало лихих червоних очей і щілини замість ніздрів, як у змії". Волдеморт, уособлення зла, цинічно зізнається: "Я маю форму лише тоді, коли можу залізти в чиєсь тіло... Проте завжди знаходяться охочі впустити мене в свої серця і душі!"

Однак Гаррі не з тих, хто буде підставляти потилицю. Ось як розуміє його Сортувальний Капелюх: "Складно. Дуже складно. Багато відваги, я бачу. Та й розум нівроку. Є хист, о так, це безперечно... а ще бажання випробувати себе... Знаєш, ти можеш бути видатним, це все в твоїй голові".

Саме цьому хлопчині в окулярах (з даром проникливого, "подвійного" погляду) мудрий директор Дамблдор розкриває природу зла, оскільки відчуває його силу, відвагу, наполегливість і терплячість: "Він (Волдеморт) нікуди "не зник. Він і далі десь є – мабуть, шукає собі чиєсь інше тіло... Він насправді не живий, тож і вбити його не можна. Замість нього помер Квірел: Волдеморт однаково жорстокий і до своїх спільників, і до ворогів. Але хоч як би там було – нехай ти, Гаррі, тільки на якийсь час віддалив його повернення до влади, проте наступного разу знайдеться ще хтось, хто відважиться на цей, здавалося б, безнадійний бій, а якщо Волдемортів прихід затримувати знову і знову, тоді, можливо, він уже ніколи й не повернеться до влади".

Обидва автори приходять до одного висновку: зло не можна впускати в свій мозок і своє серце, людина має готувати себе до проти-

стояння злу, яким би довготривалим і виснажливим це протистояння не виявилось, адже це єдиний спосіб не давати поширюватись йому у світі.

Для Гоголя дуже важливим є наявність материнської любові у житті людини: можливо, тільки той, чие життя освячене невичерпною, безкорисливою материнською любов'ю, яку одну не приймає й не розуміє зло, породжене заздрістю й ненавистю, здатен протистояти йому. Сам Гоголь – вимолений матір'ю перед чудотворною іконою Святого Миколи – вважав своєю місією боротися зі злом за збереження душі, і своєї, і людської взагалі. Той же, хто прийшов у світ нелюблений, хто не відчуває глибинного родового захисту через материнську любов, – той відкритий спокусам, відкритий злу. Із діалогу з сотником ми дізнаємося, що Хома – безрідний: "А кто был твой отец?" – "Не знаю, вельможный пан". – "А мать твоя?" – "И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать; но кто она, и откуда, и когда жила – ей богу, добродию, не знаю".

Для Ролінг це теж дуже важлива деталь: ось яку мудру настанову дає Поттеру Дамблдор: "Є одна річ, якої не може збагнути Волдеморт. Це – любов. Він не усвідомив, що така сильна любов, яку відчувала до тебе твоя мама, залишає *свій* слід. Не шрам, не якийсь там видимий знак... Така глибока любов – навіть коли того, хто любив нас, уже нема – завжди оберігає. Любов'ю просякнута навіть твоя шкіра. Квірел, що був сповнений ненависті, жадоби і честолюбства, і ділив свою душу з Волдемортом, не міг доторкнутися до тебе саме з цієї причини. Дотик до людини, позначеної такою любов'ю, ставав для нього смертельними муками".

У наш раціональний час, епоху тотального торжества "людини економічної", яка переймається тільки збагаченням і не гребує нічим, навіть зрадою і вбивством найрідніших, вистраждана століттями, закодована у кращих витворах художнього слова така "видова" людська ознака – "бути позначеним материнською, батьківською любов'ю" – звучить як пересторога і як вимога переосмислити власне буття.

Відомо, що в період "Миргорода" Гоголь перебував у пошуках нового образу, який би уособлював зло і який би своїм жахним ликом міг зупинити людину та ще з більшою, вражаючою силою продемонструвати їй невідворотність розплати за падіння. Традиційний чорт уже не лякав і навіть став сприйматися як дрібний штукар, на якому,

доклавши деяких зусиль, можна було проїхатись " в Петембург" у особистих справах. Появу нового Зло-образу – Вія – Гоголь пояснює як "колоссальное создание простонародного воображения", а між тим дослідники так і не знайшли йому прямого прототипу ні в "малоросійському" фольклорі, ні в будь-яких інших фольклорно-міфологічних джерелах і змушені були визнати витвором синтезуючої уяви Гоголя, "продуктом міфологізованої свідомості автора" [9, с. 184–185]. Вій – це як новий вид "порки" для "філософов", котрої вимагав новий час та еволюція людини, адже її вже "канчуками" не залякаєш ("Чему быть, тому не миновать", – з "философическим равнодушием" говорив Хома Брут після чергового покарання).

І ось Вій, "приземистый, дюжий, косолапый человек", – Невідомо-що, страшно, незрозуміле, нездатне самостійно рухатися, але здатне, між тим, здалеку учувати своїх "клієнтів", водити їх, безрідних, непрямыми шляхами, "манити" горілкою та "стыбренными-перетыбренными" карасями, поступово проникаючи в душу, так що стає вона інертна і не здатна навіть у передчутті погибелі мобілізуватися і "втєкти", – ставить врешті-решт Хому прямо перед свої залізні повіки, перед погляд, що вбиває.

До речі, дементорам теж краще не дивитись у очі. Але примітно: Ролінг також відчуває, що сьогодні вже одного "Вія-Волдеморта-дементора" мало, тому у книзі цілі полчища нечисті. Очевидно, що в своїй подальшій еволюції, на перетині тисячоліть (коли закони збагачення перекреслюють духовні принципи) людина вимагає ще більшої і ще відчутнішої перестороги. Поттеріана насичена дрібними і великими (від Волдеморта до гнома...) "пересторогами", зібраними, здається з усього світу. Та, не дивлячись на це, книга ніби просякнута дружбою, співпереживанням, взаємодопомогою, і навіть деякі за походженням ворожі сили на це "ведуться". Джоан Ролінг ніби підказує, навіює – любов, дружба, співпереживання, взаємодопомога – ось ті цінності, без яких не вистояти у сучасному світі, не зберегти чарівне диво людської душі...

Синтез літератур, культур, мовних стихій, врешті, синтез душ – ось що дає сплеск таланту, породжує нові визначні явища. Тож не треба "ділити" митця, тим паче "забирати" чи "віддавати" його комусь. Гоголь – вічний, і він – світовий! І так хочеться, щоб він врешті став і справді українським.

Література

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в восьми томах. – Том 2. – М.: Издательство "Правда", 1984. – С. 147–185.
2. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і філософський камінь. Пер. з англ. В. Морозова. – К.: "А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА", 2002. – 320 с. (А також решта книг цієї серії).
3. Афанасьев Э.С. Гоголь – Чехов: Эстетика "малых величин" // Литература в школе. – 2006. – № 10. – С. 2–7.
4. Барка В. Знахід Гоголя // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 7–8.
5. Бунин И.А. Собрание сочинений: В 4-х т. – Т. 3. – М.; 1988. – 543 с.
6. ГОГОЛЬFEST. Спеціальний випуск // Кульбіт: Часопис української культури. – 2008 – № 1 (6 травня). – 12 с.
7. Денисов В. Ответы на вопросы "Анкеты" // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 5 (16). – Ніжин: ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2007. – 414 с.
8. Зарубіжна література: 5–12 кл.: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. – К.; ВТФ "Перун", 2003. – 112 с.
9. Киченко А.С. Молодой Гоголь: поэтика романтической прозы: Монографія. – Ніжин: ТОВ "Аспект-Поліграф", 2007. – 224 с. – (Серія "Нові Гоголезнавчі студії; Вип. 14).
10. Кучерявец В.Г. Гоголь у сприйнятті студентів Ніжинського педагогічного університету // Література та культура Полісся: Спадщина М.Гоголя у сучасних дослідженнях. – Ніжин, 2002. – С. 177–179.
11. Луцький Ю.О. Страдництво Миколи Гоголя, званого також як Ніколай Гоголь: Пер. з англ.- К.: Знання України, 2002. – 114 с. – (Сер. "Гоголезнавчі студії"; Вип. 11).
12. Манн Ю.В. Неисчерпаемая Вселенная // Н.В. Гоголь и русское Зарубежье: Пятое Гоголевские чтения: Сб. докл. – М.: КДУ, 2006. С. 22–24.
13. Монахова И. Получите письмо... от Гоголя: Полезные душе советы не устарели и за полтора века // Юность. – 2006. – № 12. – С. 95–98.
14. Наливайко Д. Первинні образи в творчості Гоголя // Гоголезнавчі студії; Випуск перший. – Ніжин, 1996. – С. 4–12.
15. Ніколенко О. Таємниці Гоголя // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2007. – №9. – С. 2–5.
16. Титова Є.Г. "Я не чарівник, я просто вчусь": Урок додаткового читання за книгою Джоан Кетлін Роулінг "Гаррі Поттер і філософський камінь" // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2003. – №7. – С. 4–16.
17. Труайя А. Николай Гоголь. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 640 л., ил. (Русские биографии).
18. Яценко Є. Дещо про віщі сни або Читаючи М.Гоголя в сьогоднішніх аллюзіях // Київ, 2006. – № 1. – С. 2–6.



Е.И.Нещерет

**ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ВОСПРИЯТИЯ СЕМАНТИКИ
ИНТЕНСИВОВ В ПОВЕСТИ
Н.В.ГОГОЛЯ "ВИЙ"**

Выразительные возможности гоголевского художественного текста привлекают всё большее внимание специалистов разных отраслей науки. Темы и образы художественных произведений великого Гоголя чрезвычайно интересны и в плане их лингвистической, и стилистической, и психолингвистической интерпретации. С точки зрения психолингвистики, видится важным рассмотрение особенностей восприятия категории интенсивности в повестях Н.В.Гоголя, которая служит выразительным средством языковой экспрессии в обрисовке характеров, событий, сюжета.

Интенсивность – семантическая категория, выявляющая степень проявления признака, стилистически выделяющая отдельные части высказывания. В основе категории интенсивности лежит понятие градации количества в широком смысле этого слова, т.е. интенсивность есть количественная мера оценки как со стороны качественной, так и собственно количества. Стилистически многогранным оказывается рассмотрение категории интенсивности как категории субъективной, когда количественные параметры анализируемого предмета, свойства, действия, признака и т.п. объясняются субъективным фактором – отношением и оценкой говорящего к предмету речи. На уровне художественного текста сущность интенсивности заключается в авторской оценке. В повести "Вий" авторская позиция выражается в творческом использовании возможностей интенсификации, выявляемой на всех уровнях языка. "Литературное произведение любого типа и жанра не является каким-то саморасцветным цветком – оно создается, его делают, пользуясь разными орудиями (языковыми средствами), разными, далеко не случайными авторскими приемами, приемами творческими" [1, с. 125].

Интенсификация содержания в повести "Вий" наиболее часто достигается использованием лексических средств, среди которых прилага-

тельные со значением усиления, усилительные наречия, экспрессивные глаголы. Употребление прилагательных со значением усиления не только делает язык произведения ярким, метким, но и указывает на степень интенсивности признака, действия, вследствие чего текст воспринимается стилистически неординарно. В качестве интенсификаторов в гоголевском тексте выступают прилагательные, которые экспрессивны уже в силу своего лексического значения: "бабы такой *глупый* народ", "сначала были они *сердиты к угрожающе*", "*мерзкую* рожу твою", "*адские* вопли", " *темное* предчувствие". Их стилистическое назначение в тексте: передать психологическое состояние героя, подчеркнуть внутреннюю озабоченность, неуравновешенность. Метафоричность прилагательных усиливает их экспрессивную действенность. Нередко прилагательные-интенсивы способствуют зрительно-слуховому восприятию художественного текста: "что-то страшно *произительное*", "с *оглушительным* свистом", "*дикие* вопли", "было такое *великое множество*", "в ужасных шароварах", "свирепое выражение", "*сверкающие* глаза", "*огромное* чудовище" и под. Интенсифицируют экспрессию художественного текста и прилагательные превосходной степени: "к *величайшему* изумлению", "моя *наимилейшая*" и др. Определенного стилистического эффекта автор достигает введением в текст повествования формы-интенсива превосходной степени с местоименным компонентом *самый*; "самый *наиграмотнейший*", "*самое* многочисленное собрание", "болтовня одолевала *самыми* неговорливыми языками".

Весьма частотны в повести прилагательные, вводящие читателя в восприятие темы страха как одной из ключевых: "такая *страшная*, сверкающая красота", томительно-*страшное* наслаждение", "*паническим* ужасом". Подобные прилагательные-интенсификаторы буквально про-нижают текст повести "Вий". Многовариативность эмотивного содержания страха в художественной ткани "Вия" достигается и введением в текст большого числа усилительных наречий: "совершенно был не в силах", "*совершенно* заглох", "*чрезвычайно* мрачен", "в *совершенно* мертвой тишине", "*дикое* взглянул", "зубы его *страшно* ударились", "глядели *страшно* два глаза". Страх нагнетается с первых страниц повести (с момента появления "старухи", когда "*вдруг* низенькая дверь

отворилась и старуха, нагнувшись, вошла в хлев", затем она "шла прямо к нему с распростертыми руками", "раздвигала руки и ловила его") и передается он автором различными языковыми средствами-интенсификаторами. Состояние героя сразу же именуется Гоголем: "Философу сделалось *страшно*". Впоследствии в ходе повествования оно называется рядом других лексем, определяющих движение этого чувства в душе бурсака: робость, боязнь, трепет, ужас. Читатель наблюдает появление его, нарастание, высшую степень. Тематическое поле этой группы лексики охватывает слова разных частей речи ("чего *боюсь*", "с *ужасом* заметил Хома", "со *страхом* хватаясь", "сделалось *страшно*", "что-то *страшно* пронзительное", "ощутивши тот же *трепет*", "когда бы *устрашился*", "*страшна* освещенная церковь ночью"). Различно синтаксическое оформление названных эмотивов ("всё ещё не мог прийти в себя", "сердце у философа билось", "сердце его захолонуло", "редкая красота усопшей казалась страшной", "зубы его стучали и сердце так сильно билось", "душа его начала как-то болезненно ныть", прикипает кровью к самому сердцу", "холод чувствительно пробежал по его жилам", "не имел духу разглядеть он их"), рисующих поведение Хома Брута в таком состоянии.

Поддерживается эмотивный круг лексики страха многочисленными описательными оборотами, представляющими образы, которые навевают страх: "нечистая сила металась вокруг его", "послышалось волчье завыванье", "страшный шум от крыл и царапанья когтей наполнил всю церковь", "вихрь поднялся по церкви", "страх загорался в нем вместе с тьмою".

Прием повтора названных эмоций, используемый Гоголем, особенно в конце сюжетной линии, – одно из наиболее эффективных средств в интенсификации. Наблюдаются повторы внутри синонимического ряда ("...по странному поперебивающему себе чувству, не оставляющему человека особенно во время *страха*, он не утерпел уходя, не взглянуть на неё и потом, ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз) в пределах одного предложения; повторы в нескольких соседствующих предложениях ("...ощутивши тот же трепет, взглянул еще раз. В самом деле, резкая красота усопшей казалась страшною. Может быть, даже она не поразила бы таким паническим ужасом, если бы была несколько безобразнее"); повтор в каждом из следующих абзацев ("он дико взглянул..., с ужасом...,

в страхе..., не имел духа взглянуть..., была страшна... не мог прийти в себя, со страхом..., сердце у философа билось..."); сквозной повтор на протяжении нескольких страниц (например, на трех страницах имеется следующее количество словоупотреблений: 1–11 сл., 2–8 сл., 3–11 сл.).

Экспрессивно близка данной тематической группе слов "страха" лексика, содержащая указание на характерные темные тона, которые, как правило, сопровождают негативные эмоции: "поглощенные ночным *мраком*, " *черный гроб*", "углы притвора закутаны *мраком*", "*мрак* под тыном и деревьями начал редеть", "позолота в одном месте опала, в другом вовсе *почернел*", "лики святых, совершенно *потемневшие*", "глядели как-то *мрачно*", "вверху *мрак* сделался как будто сильнее, *мрачные* образа глядели угрюмой".

Обращают на себя внимание и яркие тона в обрисовке тех или других образов повести (помещения, внешности и под.): "*сверкающая* красота умершей", "*освещенная* церковь", "свечи лили *целый потоп света*", "глаза ее *сверкали* каким-то необыкновенным *блеском*". Яркое, горящее, ослепляющее в повести оттеняет мрак, мрачное и тем самым усиливает страшное, страх. Не случайны оксюмороны – уточнения к цвето-световым образам: "такая *страшная*, сверкающая красота", "*страшна* освещенная церковь ночью", "красота усопшей казалась *страшною*".

Большую силу экспрессии несет в себе глагол. Н.В.Гоголь, используя богатство семантических возможностей, грамматических форм, синтаксических связей, вводит экспрессивные глаголы как наиболее продуктивное средство интенсификации в ткань повествования. Самую многочисленную группу глаголов-интенсификаторов, встречающихся в повести, составляют глаголы движения: "вихрь *поднялся*... *попадали*... полетели... сорвались", "всё летало и носилось, нечистая сила металась вокруг его", "*вскочил*", "с быстротой молнии *выпрыгнул*", "земля чуть *мелькала* под ним", "*улепетнуть*... *убежать*", "*побежал опроретью*". Эти и подобные глаголы указывают на интенсивность движения, экспрессивно подчеркнутую автором. Нагнетанию обстановки "страха", особого напряженного состояния героя способствуют и многочисленные глаголы, интенсифицирующие звук: "*трещал* в уши какой-то голос", "дико *взвизгивая*, *понеслись*", "*закричал* Вий", "грянул он на землю", "воет так, что хоть из хаты беги", "закричал: "Ох лищечко!""

"гроб *грянулся*", "испускать такой храп", "вскрикнул не своим голосом" и под.

Часто при описании действия Гоголь использует меткое фразеологическое выражение, усиливающее интенсивность сказанного: "я так *наострю лыжи*", "не имел духу разглядеть он их", "несясь *во всю прыть*", "пустился бежать *во весь дух*", "а сам на коня *во всю прыть*", "как ни *пялил свои глаза*", "*черта с два* получишь ты что-нибудь" и др. Фразеологические единицы помогают автору не только передать и зафиксировать динамику движения, действия, но и сделать акцент на степени его проявления. Ряд фразеологизмов выполняет функцию усиления, являясь ярким средством характеристики состояния героя, его переживаний: "*прикипали кровью*", "*хоть бы щепка была во рту*", "*пот катился с него градом*", "*не имел духа взглянуть*" и др.

Интенсивность движений, которые передают душевные порывы, в некоторых случаях выявляется через сравнения. Степень того или иного признака обнаруживается вследствие возникновения ассоциаций с предметом сравнения: "что-то холодное, *как лед*", "быстрее черкесского бегуна", "затрепетал, *как древесный лист*", "весь, *как щепка*". В языке повести чаще встречаются краткие, подчеркнута "вещные" сравнения. Как показывают примеры, автор употребляет их намеренно в тех случаях, когда лицо, ситуацию или предмет нужно охарактеризовать кратко и точно.

Широкое применение находит в повести экспрессивное использование аффиксации (префиксов с усилительным значением, суффиксов субъективной оценки): "моя голубка", "моя голубонька", "полевая нагидочка", "моя перепеличка", "хорошенько накормить", "вскричала", "наимилейшая мне дочь" и др.

Указание на особую интенсивность признака, действия (иногда с элементами сравнения) содержится в часто используемых писателем указательно-определятельных местоимениях сложных конструкций: "захочется *такого*, чего и..", "и *такой* был псарь, какого..", "*такая* страшная", "*такие* страхи задает". Определенная степень интенсивности передается интенсивами весь (всё), только, столько, даже, так, целый: "*целая* миска вареников", "*даже* голос не звучал из уст его",

"столько объедались арбузов...", "целая ведьма", "произнесены были так крепко", "сердце так сильно билось", "целым потоком слез".

Особенностью гоголевского повествования является использование системы средств для создания определенного колорита произведения. Так, ненавязчивая согласованность экспрессивной лексики, эмоционально окрашенных морфем, синтаксических конструкций, их насыщенность в тексте формируют экспрессивность слога в "Вие". Текст повести отличается необычной интенсификацией как в обрисовке фабульного действия, так и в описании микрособытий, отдельных образов. Приемы интенсификации (а часто и гиперболичности), мастерски используемые писателем, повышают экспрессивность всей повести. Наблюдается использование разнообразных средств интенсификации в рамках одного предложения, в пределах абзаца, отдельной картины и шире – на протяжении всей повести "Вий". Сравним только один отрывок: "*Трепет* пробежал по его жилам: перед ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то *страшно пронзительное*. Он чувствовал, что душа его начинала как-то *болезненно ныть*, ... рубины уст её, казалось, *прикипали кровию* к самому сердцу. *Вдруг* что-то *страшно* знакомое показалось в лице её.

– Ведьма! – *вскрикнул* он *не своим голосом*, отвел глаза в сторону, побледнел весь и стал читать свои молитвы".

Насыщение предложений разными средствами выражения интенсивности указывает на неординарность ситуации, состояния героя, способствует достижению авторского замысла. Эти и многие другие способы интенсификации убеждают в намеренном применении языковых средств с целью усиления, нагнетания, большей эмоциональной напряженности повествования, подчеркивания динамичности изложения и позволяют говорить об особом индивидуальном стиле автора.

Литература

1. Горбачевич К.С. Изменение норм русского литературного языка. – Л., 1971.
2. Гоголь Н.В. Миргород. – М., 1967.



В.А.Сидоренко

ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ В ПОВЕСТИ "ВИЙ" Н.В.ГОГОЛЯ КАК СРЕДСТВО РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ



Цветообозначения в повести Н.В.Гоголя "Вий" способствуют реализации концептуальной информации, которая, как правило, требует декодирования или содержательной интерпретации. Она может быть выражена в художественном тексте как эксплицитно, так и имплицитно.

В гоголевской повести "Вий" цветовая гамма специфична: она не отличается таким многоцветием, какое можно встретить в других его текстах, посвященных Украине. Автор практически не использует возможности изобразить украинскую природу во всей ее прелести. Здесь нет панорамных пейзажных зарисовок, позволяющих представить полихронизм окружающего мира, его пестроту. И такая авторская "скупость" позволяет предположить, что использованные цветообозначения содержат дополнительную смысловую нагрузку.

Цветовые прилагательные традиционно делятся лингвистами на три группы. К первой, как правило, относят собственно цветовые определения, выполняющие в тексте номинативную функцию (например, у Гоголя встречаем *желтые* и *синие* цветы, *голубые* колокольчики, *черный* гроб). Еще в одну группу включают цветовые определения, семантическое наполнение которых не ограничивается наименованием признака, а способно в условиях контекста "прирачивать" дополнительный смысл. В этом случае говорят о наличии коннотативного значения у таких прилагательных. И, наконец, третья группа – цветовые определения (эпитеты, метафоры), которые передают эмоциональную нагрузку, напряженность конфликта, драматизм событий.

Такое распределение этих прилагательных не совсем отвечает цветовым характеристикам в гоголевском "Вие".

Так, при описании философов Гоголь использует: "Потом вступала философия с *черными* длинными усами..." [1, с.287]. На первый взгляд, может показаться, что определение *черными* только называет цвет усов, однако рядом с прилагательным *длинными*, оно указывает еще и на то, что философы были довольно зрелыми взрослыми людьми, хотя все еще и бурсаками. Думается, если бы они были юными, только взрослеющими, тогда, вероятнее всего, были бы "черненькие усики".

В повести автор дважды упоминает женский головной убор – очипок, один раз с определением *желтый*, другой – с определением *красный*. Эти прилагательные не просто называют цвет головного убора, выбранный случайно, они заключают в себе определенную информацию. Желтый очипок традиционно носили вдовы, что и уточняется у Гоголя: "...с какою-то молодою вдовою в *желтом* очипке" [1, с. 294]. Красный же используется в следующем контексте: "...баба в *красном* очипке высунулась из дверей" [1, с. 303]. Головной убор красного цвета носился женщинами не старыми, эта ж была немолодой, что подчеркивает и сам Гоголь: "...его слова задели за живое *старуху*"; "помощница *старой* кухарки" [1, с. 303, с. 310]. В данном случае яркий головной убор свидетельствует о ее кокетливом характере, что традиционно отличает жен-щину-стряпуху, поскольку она часто находилась в окружении мужчин.

Таким образом, анализ некоторых цветовых прилагательных, выполняющих номинативную функцию, показывает, что они в гоголевском тексте способны "прирачивать" смысл, сообщая дополнительную информацию.

Информативны и прилагательные, не называющие цвет, а передающие его семантику ассоциативно (*золотые* главы киевских церквей; обнаженный *глинистый* вид ее (горы); *хлебные* полосы). Эти определения объединяют в себе не только цветовое обозначение, но и качественную характеристику, что способствует увеличению емкости художественных образов.

Так, относительное прилагательное *золотые* (главы) в повести вступает в нетрадиционную оппозицию с определениями *темный*, *черный* (вместо *темный* – *светлый*, *черный* – *белый*). Такая оппозиция в гоголевском тексте не случайна: киевские церкви упоминаются сразу

же после описания фантасмагорической ночи, когда произошла встреча с ведьмой-панночкой.

В описании ночи автор использует традиционные темные тона (ночь довольно *темная*; ночь *темная*; *черный*, как уголь, лес), с некоторыми "вкраплениями" ночного света (месячный серп *светлел* на небе). *Золотые* главы в данном контексте не просто противопоставляются мрачной ночи и тем мрачным силам, которые с ней связаны, но и символизируют "победу" над ними ("...рассвет загорался, и блестели *золотые* главы вдали киевских церквей"). Недаром в рамках одного сложносочиненного предложения объединяются части, на первый взгляд, разноплановые по семантике, но внутренне цельные, способствующие выявлению концептуальной информации.

Своеобразным когезивным средством в тексте становится прилагательное *седой*, которое, ассоциируясь в какой-то мере с белым цветом, способно также передавать и сложные качественные характеристики. В повести оно встречается несколько раз: "один козак, бывший постарее всех других, с *седыми* усами...; обратился к *седовласому* козаку; сотник уж престарелый, с *седыми* усами; *седой* козак", характеризуя, как правило, людей пожилых. Автор очень "ненавязчиво" и органично вводит это определение в текст, художественная функция которого становится понятной только после описания второй ночи, проведенной Хомой Брутом в церкви: "Да ты весь *поседел*! Ты, точно, *поседел*, как наш старый Явтух" [1, с. 310].

Специфично использование автором и зеленого цвета. Он обладает некой символической двуплановостью. С одной стороны, зеленый цвет – это символ жизни, подтверждение чему находим у Гоголя: "высокая груша...*зеленела* у дома; в *зеленой* гуще хат; горы, *зеленые* и круглые, как купола", а с другой стороны, это признак тления, разложения "труп...*синий, позеленевший*; мертвые, *позеленевшие* глаза". Кроме того, здесь Гоголь использует, наряду с традиционно-поэтическими цветовыми антитезами "черное – белое", "темное – светлое", оппозицию "*зеленый – позеленевший*", где одно и то же обозначение цвета внутренне противопоставлено самому себе, что может быть интерпретировано как быстротечность человеческой жизни, ее хрупкость, очень тонкую грань между жизнью и смертью.

Таким образом, проанализированные цветообозначения свидетельствуют о том, что при минимальном использовании собственно цветowych лексем, Н.Гоголю удастся создать определенный цветовой фон, специфический цветовой колорит повести "Вий". При этом лексемы, обозначающие цвет, способны не только выполнять номинативную функцию или за счет коннотативных приращений смысла передавать разнообразные эмоционально-экспрессивные оттенки, но и быть носителями концептуальной информации, без которой невозможно существование художественного текста.

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранное. – М.: Просвещение, 1986.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Гоголь Н.В. "Вий"	4
Арват Н.Н. Композиционно-речевая структура повести Н.В.Гоголя "Вий"	41
Бондарь Н.А. Музыка и творчество Н.В.Гоголя.....	52
Букарева А.Н. Юмор в повести Н.Гоголя "Вий"	59
Гетман Л.И. Временной континуум повести Н.В.Гоголя "Вий"	64
Зайковский В.Б. К вопросу о происхождении имени Вий.....	70
Коваленко В.Г. Функции синонимов в повести Н.В.Гоголя "Вий"	72
Кучерявец В.Г. Від "Вія" до "Гаррі Поттера" (До вивчення творчості Гоголя в школах України).....	77
Нещерет Е.И. Психолінгвістическіе аспекти восприятия семантики интенсивов в повести Н.В.Гоголя "Вий"	89
Сидоренко В.А. Цветообозначения в повести "Вий" Н.В.Гоголя как средство реализации концептуальной информации.....	95

Наукове видання

"ВІЙ" М.В.ГОГОЛЯ:
ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ
Збірник статей

Російською мовою

Відповідальний за випуск – Сидоренко В.О.
Технічний редактор – Лисенко М.М.
Верстка, макетування – Косяк В.М.
Дизайн обкладинки – Косяк В.М.

Книга друкується за авторським редагуванням.

Підписано до друку ____ 09 р.	Формат 60x84/16.	Папір офсетний.
Гарнітура Computer Modern.	Ум. друк. арк. 4,9	Тираж 100 прим.
Замовлення №		



Видавництво
Ніжинського державного університету
імені Миколи Гоголя.
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єкта видавничої справи ДК №2137 від 29.03.05 р.

8(04631) 7-19-72
E-mail: vidavn_ndu@mail.ru