

В.В. Шумко

«Вий» Н.В. Гоголя как важнейший этап в развитии русской фантастической прозы первой половины XIX века

Развитие фантастического жанра в первой половине XIX века реализуется через освоение зарубежных образцов на сентиментальной почве и разработку трех разновидностей фантастических повестей «первой волны»; через критическое осмысление фантастических клише с помощью романтической иронии в рамках «второй волны»; через поиск пограничных вариантов фантастической условности в рамках «третьей волны». И если определенные наработки по составу двух первых волн в фантастоведении присутствуют, то специфику третьего этапа развития романтической фантастики характеризует некоторая противоречивость позиций исследователей, невнимание к собственно теме исследования – фантастическому жанру.

Анализируя фантастическую повесть Н.В. Гоголя «Вий», преимущественно рассматривался способ формирования, организации произведения как эстетически целого, так как подобный подход к структуре художественного произведения ближе всего к определению фантастического жанра. Особенности изображения характеров, выразительные и изобразительные средства в прорисовке конфликта, что составляет творческий метод и стиль автора, привлекались нами по мере необходимости. Традиционно в основе методологии подобных исследований главенствует эволюционный аспект, поэтому и наше исследование не стало исключением: посредством типологического анализа повести «Вий» уточняются многие проблемные моменты кризиса романтической фантастики, указывается на преемственность в развитии дальнейших ее жанровых модификаций.

Повесть Н.В. Гоголя «Вий» анализируется нами в рамках «третьей волны» фантастических повестей 1820–1840-х годов. Напомним, что она отражает кризис романтической фантастической литературы и сближается с литературой реалистической, формально сохраняя романтический приоритет пространственно-временных свойств. При выделении «третьей волны» фантастических повестей возникает сомнение в логичности такого процесса. Четкость выделения «волновых» произведений обязывает нас признать существование только одного автора «третьей волны»: Н.В. Гоголя. Но бедность фантастического процесса в 1840-х годах, эпохальная значимость автора для дальнейшего движения жанра, тем не менее, в свете типологического подхода, являются достаточными основаниями для этого. Эффект «волны» создает ряд произведений Н.В. Гоголя фантастической направленности, где наблюдается зарождение черт «третьей волны» («Вечера на хуторе...») либо виден обратный процесс: трудно отделимы, но значимы сопутствующие повести, выходящие за рамки фантастического жанра («Нос», «Шинель»): «Бисаврюк» (1830 – анонимно), «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831–1832), «Вий» (1834–1842), «Нос» (1835), «Шинель» (1841). По сути, две последние

повести принадлежат уже реалистическому направлению, зарождаясь в рамках «третьей волны».

«Вий» был написан в конце 1834-го года и включен в состав «миргородского» цикла – сборника, имевшего подзаголовки «Повести, служащие продолжением Вечеров на хуторе близ Диканьки».

После негативного отклика В.Г. Белинского о свойствах фантастического в повести [1] в литературоведении сформировался общепринятый взгляд на творчество Н.В. Гоголя как на виднейшего представителя критического реализма (первый том «Мертвых душ») и сатирической фантастики в его рамках («Нос», «Шинель») [2]. Следствием стал упрощенный подход к категории фантастического в творчестве Гоголя.

Менее популярно, но так же категорично представление о Гоголе как об авторе-романтике, который использовал стандартные романтические фольклорные шаблоны, специфически их видоизменяя. Отдельные высказывания, часто скандального характера, содержатся в работах по творчеству Гоголя и других классиков у В.Я. Брюсова («Испепеленный», 1909), В.В. Розанова («Легенда о великом инквизиторе Ф.М. Достоевском», 1902), Д.С. Мережковского («Гоголь и черт», 1906). А. Белый свел фантастику у Гоголя к виртуальным построениям, где «фантастика – иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив, как при гадании с зеркалом» [3].

Позднее появляется работа Р.Н. Поддубной («Тип героя и характер конфликта в повести «Вий», 1983), где романтический подход к анализу «Вия» впервые получает более детальную проработку. Исследователь относит Хому к романтическим героям и говорит о «катарсисе в повести, который связан неудержимым, хотя и роковым порывом героя к красоте» [4].

Отдельными вопросами поэтики повести «Вий» занимались исследователи В.Э. Вацуро (проведение параллелей между сюжетом «Вия» и древнерусской литературой) [5], В.В. Иванов и В.И. Топоров (типология образа Вия в восточнославянском фольклоре) [6], В.Я. Пропп (интересные и концептуальные замечания о природе образа Вия в контексте его положения между царством живых и мертвых в народно-мифологической основе) [7].

Таким образом, фантастические повести Гоголя либо включались в реалистическую литературу, либо анализировались как типично романтические, что не соответствует истине. Как мы уже упоминали, фантастическое творчество Гоголя образует «третью», заключительную волну романтических фантастических повестей, которая значительно отличается от повестей «первой волны» оригинальной трактовкой элементов фантастической поэтики.

Типологический подход к анализу фантастических повестей Гоголя обусловил выбор повести «Вий», как наиболее характерной для третьего этапа развития фантастики. Развитие гоголевской фантастики начинается с «Вечеров на хуторе...», далее продолжается с повестью «Вий», где гоголевская фантастическая повесть приобретает законченный вид, и заканчивается с повестями «Нос» и «Шинель» – фантастическое в них становится элементом поэтики реализма. Поэтому именно повесть «Вий» выступает как промежуточное звено к дальнейшим «условно» фантастическим повестям «Нос» (1836) и «Шинель» (1842), что подтверждается и хронологически.

Хронологически «Вечера...» совпадают с фантастическими повестями «второй волны», относясь к середине 1830-х годов. Тем не менее, уже в ранней фантастике Гоголя («Ночь перед рождеством», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место» и др.) появляется своеобразная трактовка фантастических событий, иногда напрямую отличавшаяся от

общепринятых канонов раннего романтизма. Это позволяет выдвинуть тезис о жанровом единстве фантастических повестей Гоголя в рамках «третьей волны». Поясним нашу мысль.

Главным сходством станет ироническое отношение к фантастическому, так как оно явится средством разоблачения отрицательных сторон быта (корыстолюбие, волокитство, страсть к нарядам, обжорство). Фантастика Гоголя «социализируется» в духе веяний «второй волны».

Романтизм «Вечеров на хуторе близ Диканьки» при внешнем совпадении с канонами фантастической повести обладал рядом отличий. Если предшественник Гоголя О. Сомов вполне серьезно говорил о потустороннем мире, обрамляя его фольклорными чертами, то Гоголь, помимо изменения антуража – малороссийского быта, привносит некоторые черты, вполне соотносимые с системой позднего романтизма или даже реализма. Главным нововведением станет сужение пропасти между потусторонним миром и реальностью. Их разделение уступает место совместному существованию, так как потусторонний мир ограничивается рамками реального села, оврага, дыры в земле. Количественно волшебный мир невелик и является малой частью реального мира. Это значительно видоизменяет основной конфликт романтической фантастической повести: философское противостояние мира реального и мира потустороннего становится неактуальным. На первый план выходит мир реальный, а мир потусторонний характеризуется как уходящий в прошлое, что четко ограничивает повести Гоголя от фантастических повестей двух предыдущих волн. Многозначительность такого факта дополняется массовым вкраплением юмора, местами критически едкого.

В повести «Вий» Гоголь идет гораздо дальше: изменениям подвергается романтический конфликт вообще. Главный герой Хома Брут воспринимает свое положение в обществе как удобное, потребности тела и радости простого человека – это верх его мечтаний. Он часто пробовал «крупного гороху», но относился к этому философски, находя утешение в «люльке» и вине. Понятные иронические ассоциации имени Хома (церковное Фома) и говорящей фамилии с римскими традициями образуют контрастный эффект: главный герой принадлежит скорее «толпе», нежели к «исключительной личности».

Романтический герой, ранее противостоявший толпе, у Гоголя преобразуется в образ обывателя, филистера. Недавний характер такой метаморфозы позволяет автору «напомнить» Хоме о свойствах потустороннего мира: это отражается в двойственной реакции героя на фантастические события, интуитивном знакомстве с тонкостями колдовства, романтической слабости натуры, которая, собственно, и определила трагический финал повести. В традиции позднего романтизма позиция Гоголя двойственна: это и сожаление о потере яркого, фантастического миропонимания, с другой стороны – это и желание противопоставить деятельную позицию своего героя безвольной покорности героев раннего романтизма.

Автор разделяет, что в принципе не характерно для двух предыдущих «волн», фантастику на добрую, светлую и темную. Первая уже утрачена современниками Гоголя и отождествляется романтиком с пантеистическим образом природы. Темная фантастика сравнивается автором с Адам в христианстве, ее главное средство воздействия на героя – страх. Такая фантастика опирается на худшие черты характера человека, тем самым проявляясь как «рукотворная».

Христианской является и трактовка Гоголем финала противоборства Хома и Вия: герой нарушил «догматы» веры в фантастическое, осквернил храм и понес наказание.

Гоголем изменены также романтические характеристики категории пространства: фантастический мир стал исключительно ночным, он обитает на границах цивилизации. Реальный мир главенствует, что усиливается стилистически: текст насыщен разговорной лексикой, диалектизмами, из которых и состоит речь главного героя. Тем не менее, поиски Гоголя в этом направлении («заснувший исключительный герой») все же позволяют отнести повесть «Вий» именно к фантастическим романтическим повестям. Видимое родство героя «толпе» объясняется возрастающим влиянием реального мира и «уходящим» характером мира потустороннего. Хотя мотив романтического беспокойства у Хома возникает лишь при случайном контакте с ведьмой, само то, что такое беспокойство возникает, говорит о некоторой романтичности образа бурсака. Наш вывод подтверждает дальнейшее переплетение автором приземленных черт главного героя и романтических: «Философу сделалось страшно, особливо, когда он заметил, что глаза ее (ведьмы. – *В.Ш.*) сверкнули каким-то необыкновенным блеском» [8]. Отметим следующее: если романтик был внутренне подготовлен к воздействию на себя колдовства и покорно следовал сюжетному шаблону, то Хома, выросший в бурсе безбожником, ошеломлен и, что более важно, *удивлен* такой встречей: «Философ хотел оттолкнуть ее (ведьму. – *В.Ш.*) руками, но к удивлению заметил, что руки его не могут приподняться, ноги не двигались»; «... ноги, к величайшему изумлению его, поднимались против его воли» [8]. Несомненно, что автор указывает на первый личный контакт главного героя с колдовством.

Хома не стремится прикоснуться к запредельному миру и ценой жизни «вспомнить» о забытом колдовстве и бежит из проклятого хутора при первой возможности. Творческое восприятие Гоголем романтического шаблона дает небольшую поправку к скорости такого «вспоминания». Стандартный герой-романтик живет мечтой о встрече с потусторонним миром и задолго узнает первые признаки его действительного появления, так как душа такого героя не принадлежит миру реальному. Хома Брут убежден в отсутствии второй реальности, и ему необходимо гораздо больше времени для таких выводов. Знаменательно, тем не менее, что такие выводы возможны: весь скептицизм бурсака не мешает ему за околицей с уверенностью отнести «старуху-наездницу» к разряду ведьм.

Как только фольклорные предания оживают и получают подтверждение рядом фактов, потусторонний мир немедленно «признается» реальным. Подобный практицизм, так не свойственный ранним романтикам, в середине 1830-х годов проявился у В.Ф. Одоевского и романтиков «второй волны».

Гоголь более оригинально подходит к проблеме фантастического в реальной жизни, что и дает нам право выделить его повесть как единицу следующего уровня, отличного от «второй волны». Нет необходимости сравнивать позиции романтика и скептика для доказательства возможности таинственных событий: позиция скептика слабеет с усилением веры Хома в реалистичность происходящего. Последовательно, объединяя два мира пространственно, Гоголь объединяет и позиции героев: скептик принимает сторону романтика. Заметим, что подобное явление характерно исключительно для повести «третьей волны» – «Вия».

Удивительно не только изумление скептика Хома, но и его двойственное восприятие происходящего: «Он чувствовал какое-то томительное, неприят-

ное и вместе сладостное чувство, подступавшее к его сердцу» [8], «...он чувствовал какое-то томительно-страшное наслаждение» [8, с. 432]. Встреча с ведьмой позволяет философу постичь тайную суть жизни на земле и формирует романтический взгляд на мир: «Он опустил голову вниз и видел, что трава ... 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...» [8, с. 432].

Своеобразие трактовки Гоголем романтических канонов проявится и в дальнейшей реакции его героев на чудо. Если романтик всю свою жизнь свяжет с потусторонним миром, то Хома, после первого ошеломления, попытается реагировать на чудо как человек своего времени. Борьба с ведьмой более привлекательна для философа, нежели восхищение или диалог с ней. Другое дело, что противопоставить философу магическим способностям ведьмы нечего, кроме магических же средств: «Он перебирал все заклятия против духов и вдруг почувствовал какое-то освежение...» [8, с. 432].

Укажем на странную подготовку бурсака, будущего попа, который не просто слышал несколько общих заклинаний, а знал *все* заклинания *только* против духов. Остается предположить, что автор изначально создает героя, знакомого с заклинаниями на всякий *случай*. То есть такой случай хотя бы теоретически был возможен в мире Хома, славящегося практичностью и сметкой. Домыслы о том, генетическая ли это память («Упырь» А.К. Толстого) или события недавнего прошлого (фольклорные повести О. Сомова), мы оставим, отметив весомый довод в пользу того, что реальный мир тесно сосуществует с миром потусторонним и обладает рядом средств воздействовать на него.

Противоречия в восприятии Хомаи ведьмы нарастают, и первый протест против скачки сменяется вполне романтической реакцией: «Затрепетал, как древесный лист, Хома: жалость и какое-то странное волнение и робость ... овладели им...» [8, с. 433]. Но практицизм бурсака заглушает романтическое впечатление от встречи с ведьмой-панночкой, и после дарового угощения из рук молодой вдовы Хома «и не думал о своем необычном происшествии» [8, с. 433].

В дальнейшем Гоголь описывает специфику воздействия на современного романтического героя фантастических событий.

С момента полного неприятия чуда школяром-скептиком проходит всего три дня, но каждый день из трех дежурств Хома у гроба панночки очищает его от налета прагматизма современной цивилизации.

Безусловно, Гоголь здесь новатор: романтический герой изначально стремится уйти из тягостного ему реального мира, сопротивляясь всеми силами попыткам «здравомыслящих» вернуть его. Хома с такой же силой противится уходу из реального мира, так как, по слухам, знаком с миром чудес, отождествляя его с адом. Всяческие оттенки черного отсутствуют, делая образы нечисти крайне неприятными, и герой воспринимает такое знакомство, как приближение к могиле. Таким образом, Гоголь четко определяет свое отношение к потустороннему миру: он присутствует в рамках реальности, но имеет отрицательный характер, чуждый современному человеку.

Мир практики соседствует с постепенно уходящим в прошлое миром фантастическим. Светлые его грани для современников Гоголя уже неразличимы, и увидеть их можно только с помощью страха, темной стороны потустороннего мира. Заметим, что если романтик после такой встречи часто оставался жив, так как его душа оказывалась родственной потустороннему миру, то «псевдореалист» теряет преимущество такого родства, сохраняя генетическую подверженность чуду, и погибает.

Перед читателем не просто сожаление об уходящем мире романтизма. Налицо формирование другого взгляда на мир, место в котором для фантастики нет. Это, скорее, сожаление об уходящем и одновременное его принятие как будущей безусловной реальности. Это движение к фантастике как к приему, а не сути произведения.

Очевидно и сожаление автора об уходе фольклорных чудес из обихода современников Гоголя, и желание противопоставить деятельную позицию своего героя безвольному ужасу-восхищению раннего романтизма. Подобные тенденции характерны в целом для переходной эпохи конца 1830-х – начала 1840-х годов, когда поздние романтики боролись со штампами или стремились за пределы романтической формы.

Итоговым этапом станут такие образцы «социальной» фантастики, как «Нос», «Шинель», «Записки сумасшедшего».

ЛИТЕРАТУРА

1. **Белинский В.Г.** О русской повести и повестях г. Гоголя («Арабески и «Миргород») // Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. – Т. 1. – М., 1953. – С. 303.
2. **Манн Ю.В.** Поэтика Гоголя. – М., 1978. – 398 с.
3. **Белый А.** Мастерство Гоголя. – М., 1996. – С. 128.
4. **Поддубная Р.Н.** Тип героя и характер конфликта в повести «Вий» / Вопросы художественной структуры произведений русской классики: Сб. науч. тр. / Отв. ред. **Н.М. Владимирская.** – Владимир, 1983. – С. 80.
5. **Вацура В.Э.** Из наблюдений над поэтикой «Вия» Гоголя / Культурное наследие древней Руси: Истоки, становление, традиции. – М., 1976. – 460 с.
6. **Иванов В.В., Толоров В.Н.** Исследования в области славянских древностей. – М., 1974 – 342 с.
7. **Пропп В.Я.** Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1986. – 364 с.
8. **Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840-е годы):** Сб. произведений / Сост. **А.А. Карпов, Р.В. Иезуитова, Турьян М.А. и др.** – Л., 1990. – С. 431.

S U M M A R Y

This article investigates the fantastic novel «Vij» by N.V. Gogol in the context of the development of fantastic prose of the first half of the 19th century. The reference of the novel to the 3rd stage of this development is manifested through obvious changes in the essence of the romantic component, in the system of images and in the categories of space and time.

Поступила в редакцию 9.02.2006