

О.Б. Заславский

## ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ "ВИЙ"

### 1

Тема слова является одной из центральных в "Вие", лейтмотивом проходя через все произведение. Она захватывает главного персонажа, его странную миссию и трагическую судьбу: Хома Брут был вынужден пытаться заклясть Зло Словом. Эта тема вводится в повесть уже с первых строк, в которых сообщается об учениках бурсы, изучающих словесность. Обратим внимание: при описании бурсацких порядков говорится, что карманы бурсаков были наполнены, помимо прочего, "иногда даже и малень-кими воробьенками, из которых один, вдруг чиликнув среди необыкновен-ной тишины в классе, доставлял своему патрону порядочные пали в обе руки, а иногда и вишневые розги" (177).<sup>1</sup> Это представляет собой зритель-ный аналог поговорки "Слово не воробей: вылетит – не поймаешь", при-чем в перспективе последующих событий здесь можно усмотреть как ме-тафору слабого, ускользающего слова, так и двусмысленный намек на мот-тив наказания – то ли за слабость слова, то ли за само слово. Воробей здесь соотносится с именем приятеля Хомы Брута – Тиберия Горобца, ко-торый после смерти Хомы сам становится философом, как бы замещая его на словесном поприще. Отметим еще здесь метонимическую связь между образом слова и полета, который в "Вие" имеет зловещие конно-тации (летающий гроб с ведьмой, нечистая сила, ворвавшаяся в церковь). Так уже с первых строк среди безмятежной, казалось бы, действительно-сти, появляются скрытые образы Зла и намеки на бессиление противостоять ему Словом, что лейтмотивом проходит через все произведение.

Когда ведьма первый раз – еще в образе старухи – нападает на Хому, на философа находит оцепенение, причем "он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах" (185). Псарь Микита, на котором ездила панюочка, после скачки "ничего не мог сказать". После рассказа о Миките сразу следует рассказ о другой жертве ведьмы – Шепчихе, само прозвище которой намекает на тему шепота, то есть слабого, неполноценного слова. А первой жертвой ведьмы ста-новится при этом малое дитя Шепчихи, лежавшее в колыбели. Зло, таким

образом, обрушивается в первую очередь на бессловесных или же само вызывает бессловесность.

Сам Хома подчеркивает свою полную непригодность к миссии, ради которой он призван – заклясть Зло Словом: "Да у меня и голос не такой, и сам я – черт знает что. Никакого виду с меня нет" (197). Пародией на тему слова является упоминание в первой же фразе повести "звонкого семинарского колокола". Этот звон отзовется в последних строках упоминанием о новом звонаре Халяве, полностью утратившем из-за пьянства дар речи: "язык его не мог произнести ни одного слова" (218). Здесь пародийно относятся бесполезный язык звонаря и язык колокола, в который – по долгу своей службы – должен звонить Халява. Непригодность нового звонаря подчеркнута тем, что Халява – богослов, то есть его статус соединяет понятия "бог" и "слово". Однако на самом деле слово Халивы стоит ничуть не больше, чем болтовня "бонмотистов" на кухне в доме на хуторе сотника, где погиб Хома – другой незадачливый носитель божьего слова. В конце повести язык Халивы оказывается вообще не в состоянии произнести слово, чем завершается мотив невнятного слова, начавший разворачиваться с описания занятий в бурсе: "Он гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу" (178).

Мотив ослабленного слова различим и в авторском примечании Гоголя: "Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его, и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал" (175). Приглушая свою инициативу и настаивая на объективности, автор в результате лишь усиливает картину страха: получается, что Зло действительно является неотъемлемым свойством изображаемого мира, а не авторской выдумкой.<sup>2</sup>

Слово Хомы бессильно против нечисти, однако вполне действительно, чтобы накликать беду. Именно после обещания Хомы и его приятелей "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" (184) ведьма в образе старухи "немного смягчилась". Именно это дало толчок цепи событий, которые высветили в словах бурсаков глубинный страшный смысл, о котором они не подозревали. Причем содержащаяся в неосторожном высказывании бурсаков неопределенность неограниченно расширяет как сферу подлежащего наказанию, так и его меру.

В разговоре с сотником Хома приводит поговорку "Скачи, враже, як пан каже!" Здесь существенным является не только невольно прорывающийся сквозь слова Хомы непонятный ему самому намек на скачку с нечистой силой, но и то, что скачка совершается по приказанию словом. А то, что это звучит в поговорке, – проявляет роль пословиц и поговорок как концентрированного результата словесной деятельности.

Когда бурсаки вступают на хутор старухи, богослов тут же крадет "целого карася", которого у него Хома вытаскивает и съедает как раз перед нападением ведьмы. Рыба здесь может быть понята как символ бессловесности, что вновь связывает тему слова в ее негативном варианте с нечистой силой. Кроме того, рыба – символ Христа,<sup>3</sup> так что эпизод с ее съедением актуализирует мотив не просто слова, а слова божьего, трагически намекая на подлинные возможности носителей этого слова. Этот же эпизод, возможно, объясняет, почему именно Хома (а не кто-то из его приятелей) оказался выбран ведьмой как объект нападения: нечистая сила нападает на того, кто овладел словом божиим – если не в прямом, так переносном смысле. Получается, что Хоме, "перекравшему" рыбу у Халявы, досталась предназначавшаяся тому судьба.

## 2

Соотнесение Хомы с образом Христа имеет в повести принципиальное значение и не ограничивается эпизодом с рыбой. Старуха помещает Хому в овечий хлев. Местоположение Хомы (Христос родился в хлеву) в сочетании с эпизодом съедения рыбы говорит о том, что Хома становится (частично – случайно, частично – по принуждению нечистой силы) функциональным заместителем Христа. Попав на его "место", Хоме приходится исполнять некое не зависящее от его воли предназначение (существенным образом связанное со Словом) и мученически закончить свою жизнь.

Заметим также, что ректор отсылает Хому к сотнику, "выменивая" его на рыбу ("на хуторе у них, я знаю, водится хорошая рыба, и особенно осетрина, то при случае прислал бы [...]"]) (190): происходит обмен псевдоносителя Слова на объект, служащий символом бессловесности и, в то же время, символом Христа, функциональным заместителем которого оказывается Хома Брут.

Сопоставление с Христом реализуется также через мотив гвоздя, актуализирующий тему распятия. Когда Хома наблюдает игру дворни (езду друг на друге), зловеще повторяющей забавы панночки, "какая-то темная мысль, как гвоздь, сидела в его голове" (209). При этом дворня "от души смеялась какому-нибудь острому слову погонщика или Спиридона" (209). Здесь "острое слово" соединяет в себе мотивы слова и страданий, одновременно выдавая свой почти буквальный смысл.<sup>4</sup> Когда Хома пытается бежать с хутора, ему кажется, что полу его хламиды кто-то "приколол гвоздем". В мучениях Хомы ставит точку установленный на него железный палец Вия.

В контексте истории Христа получает также определенное истолкование странность имен бурсаков (Тиберий, Брут) как связанных с римской темой.

М. Вайскопф обратил внимание на значимость в повести библейского путешествия в Египет – как в истории Моисея, так и в истории Иосифа Прекрасного.<sup>5</sup> В обоих случаях речь идет о Ветхом завете. Мы же хотим обратить внимание на еще одно библейское путешествие в Египет в контексте "Вия" – бегство Марии с младенцем Христом от царя Ирода.

Соответствующий сюжет актуализируется благодаря косвенному указанию Ирода при упоминании вертепов, с которыми семинаристы и бурсаки отправлялись домой по праздникам, причем один из богословов представлял "Иродиаду или Пентефирию, супругу египетского царедворца" (179). "Содержание вертепной комедии всегда было одинаково: представляли мистерию Рождества, в верхнем этаже устраивали для того вертеп и ясли; в нижнем – трон Ирода."<sup>6</sup> В контексте "Вия" это соотносится с историей Хомы, который оказался на месте младенца Христа и подвергся нападению сил Зла.

Тем самым мы имеем дело с типичной ситуацией "текст в тексте", которая является мощным генератором смысла<sup>7</sup> благодаря соотнесению сюжетов обеих историй. Более того, здесь удвоение сюжета воспроизводит двойную структуру самого вертепа.

Структурное удвоение многократно повторяется также в сцене скачки. Хома с ведьмой составляют единую, причем двойную сущность; "ездок" и "конь" могут меняться местами (сначала ведьма ездит на Хоме, затем он на ней); сама же двойственность остается неизменным, инвариантным свойством. Отражение этого двойного существа в воде ведет к еще одному удвоению: "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, как он отражался в нем вместе с сидевшего на спине старухою" (186).

То есть покрытая травой поверхность земли превращается в двойную структуру "земля плюс вода". Тем самым амбивалентность "Вия" проявляется не только в снятии границ,<sup>8</sup> но и появлении новых, порождающих двойные структуры.

Амбивалентность затрагивает и самого героя. Это воплощается в его имени: Хома является просторечным вариантом от "Фомы", что этимологически означает "близнец".<sup>9</sup> В контексте повести Хома действительно оказывается двойником, "близнецом" Христа.

Это проявляется, в частности, в том, что одним из подтекстов повести оказывается апокрифическое "Евангелие от Фомы" (что, кажется, еще не

было отмечено исследователями). В этом Евангелии важную роль играет мотив оживляющего или, наоборот, убивающего слова, так что "каждое слово Его вёршится в деяние".<sup>10</sup> Так, ребенок Иисус слепил изображение воробьев в субботу. Это вызвало гнев Иосифа, "Но Иисус ударил в ладоши и закричал воробьям: Летите! и воробы взлетели, щебеча."<sup>11</sup> Этот эпизод составляет разительную параллель к упоминанию "воробьянка" в начале повести, что подтверждает и усиливает значимость мотива божьего слова. В этом же Евангелии (впрочем, как и в Евангелии от Луки 7.14 – 7.15 и Евангелии от Марка 5.38 – 39) Христос оживляет мертвых. Словесные усилия Хомы, в результате которых панночка встает из гроба, составляют этому контрастную параллель (мертвое не оживляется, но активизируется), однако общая схема ситуаций та же. Отметим еще, что в "Евангелии от Фомы" Иисус наказывает тех, кто рассердил его, слепотой – здесь переплетаются мотивы слова и зрения, столь существенные в "Вии".

Вернемся к библейским параллелям. Первый диалог Хомы Брута с сотником, в котором он настаивает на своей непригодности к предназначенней миссии, напоминает разговор Моисея с Богом.<sup>12</sup> Учитывая соотнесенность Хомы с образом Христа, можно увидеть здесь также контаминацию мотивов Ветхого и Нового заветов: Бог-отец посыпает сына на страдания.<sup>13</sup> Один из казаков сотника, которые везли Хому на хутор, "начал рыдать от души о том, что у него нет ни отца, ни матери и что онстался один на свете" (192). Хома заявляет сотнику, что не имеет ни отца, ни матери, и ничего не знает о них. Таким образом, естественная человеческая, земная связь поколений разорвана. Ее место заступает земная власть, претендующая абсолютностью своих претензий на место бога. Одновременно и на самого Бога бросается тень намека как на ответственного за разлучение отцов и детей: "Что ж тут... уж Бог знает как и что такое" (192), – утешает казака его приятель.<sup>14</sup> Сотник, в котором согласно сказанному выше проступают черты Бога – отца, грозит врагу своей дочери, чтоб он не увидел ни своих родителей, ни своих детей, то есть сотник словесно разъединяет поколения. Для темы ненормальности в отношениях отцов и детей в истории Хомы Брута существенна также перекличка с легендарной биографией римского Брута: согласно Плутарху, Цезарь считался отцом Брута, а после смерти его призрак пришел отомстить за убийство.<sup>15</sup>

Вайсколф обратил внимание на символическую роль треугольника в произведениях, связанного с Божественной Троицей: "Вообще, треугольники рассеяны по всему пространству "Вия": тут и острые – клинообразные – тени деревьев, и круглая гора с "высокой верхушкой", и треугольный же "острый и высокий фронтон" панского дома, с "окошком, похожим на поднятый кверху глаз". В последнем образе легко опознать знаменитый глаз в

треугольнике, обозначении Святого Духа в Божественной Троице [...]"<sup>16</sup> Выше мы говорили о соотношении Бог-отец – сын, то есть о двух элементах Троицы. Что касается Духа, то и на него есть намек: гибель Хомы совершается, когда "вылетел дух из него от страха". Кроме того, образ птицы – воробей, связанный с пословицей и фамилией Тиберия, пародийно отсылает к образу голубя – символу Святого духа. Существенно также, что бурсаков, отправившихся на кондиции и попавших на хутор ведьмы, было трое. Причем то обстоятельство, что философ Хома занимает здесь второе место в соответствующей табели о рангах между богословом Халивой и ритором Горобцом, соответствует тому, что Христос является вторым лицом Троицы.<sup>17</sup>

## 3

Наряду со словом, в повести существенную роль играет мотив взгляда. Когда ведьма нападет на Хому, "глаза ее сверкнули каким-то необыкновенным блеском" (185). В церкви "Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мертвые, позеленевшие глаза" (210). Только круг, делающий Хому невидимым, защищает его от нечисти. Неосторожный взгляд Хомы и ответный взгляд Вия, "выдержать который невозможно",<sup>18</sup> губят Хому. Получается так, что в повести происходит борьба между дурным взглядом и бессильным словом, исход которой поэту предопределён. Более того, перед тем, как Вий бросает свой смертоносный взгляд на Хому, его призывают словом: "– Приведите Вия! ступайте за Вием! – раздались слова мертвеца" (217). И сам Вий словом объясняет, как обеспечить ему зрение: "– Подымите мне веки: не вижу! – сказал подземным голосом Вий [...]" (217). Слово оказывается не только бессильным средством от дурного взгляда, но и орудием нечистой силы.

Как отметил В. Пропп,<sup>19</sup> Вий является своего рода шаманом в мире мертвых – единственным, кто может видеть живого (как обычный шаман – единственный, кто может видеть духов). Но в этом случае, как сейчас мы увидим, можно установить параллель между Вием и самим Хомой Брутом. Хома – единственный, кто понадобился нечистой силе как обладатель каких-то странных способностей. В тексте об этом говорится намеком. Ведьма сообщает сотнику, что Хома нечто "знает", но что именно – остается неизвестным, а затем нечистая сила целенаправленно заставляет Хому выполнить его странную миссию. Исходя из контекста повести и общих особенностей поэтики Гоголя, можно думать, что за этой миссией действительно кроется некий смысл – чуждый этому миру и страшный.<sup>20</sup> В пользу этого говорит также и описание речи самой ведьмы: "Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова;

хрипло всхлипывали они, как клокотание кипящей смолы. Что значили они, того не мог бы сказать он, но что-то страшное в них заключалось" (210). За отчтыванием ведьмы следует оживление трупа, причем чем больше читает Хома, тем активнее становится нечистая сила: "Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз" (216). Все это, а также отмечавшаяся нами выше аналогия с евангельскими эпизодами оживления мертвых и функциональным соотнесением Хомы с Христом приводит к следующему выводу.

*Божье слово Хомы не только не оказалось защиты от нечистой силы – именно оно ее и активизировало.* Одновременно выявляется содержательное сопоставление Хомы с Вием: Вий – единственный, кто может своим взглядом убить живого; Хома – единственный, кто может своим словом "оживить" мертвого. Однако здесь существует и не менее важное различие: в то время как Вий действительно убивает взглядом, превращая живое в мертвое, слово Хомы, слово Писания не вдыхает подлинную жизнь в труп, а лишь активизирует кадавра.

Получается, что божье слово оказывается необходимым для функционирования нечистой силы. Более того, оно необходимо для самого ее существования: погубив Хому – носителя божьего слова, Вий и прочие "гномы" гибнут сами. В этом смысле сражение нечистой силы с Хомой обнаруживает неразрешимое противоречие: не только Хома был обречен с того момента, как попался ведьме, но и сама нечистая сила оказалась в безвыходном положении, развернув самоубийственную войну против Хомы Брута. В повести ведьма терпит неудачу в образе старухи и дважды гибнет – в образе панночки и как кадавр, причем оба раза – в результате нападения на Хому. Несмотря на явный перевес и слабость противодействия сомнительным божьим словом, нечистая сила губит Хому лишь с третьей попытки.<sup>21</sup>

Здесь проявилась общая особенность мира, предстающего у Гоголя: Зло всеобще, но не всесильно. Оно не обладает подлинным могуществом, на которое претендует, и в конечном счете обнаруживает свою несостоительность, что, однако, не ведет к торжеству добра. Происходит круговорот Зла, которое в конечном счете обрушивается на самое себя и губит себя вместе со своими жертвами.

Сказанное, как представляется, позволяет различить далеко не безобидный смысл уже в самом эпиграфе. Коль скоро "Вий – есть колоссальное создание простонародного воображения", то в контексте повести это может быть понято как порождение Зла мыслью и словом самого народа. Устранение же авторской инициативы ("Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как слышал.") может быть

понято как результат опасения автора активизировать и усилить Зло своим неосторожным словом.<sup>22</sup> В этом смысле ослабленность авторского слова – единственное средство от нечистой силы, хотя и паллиативное – о том, чтобы ее победить, не может быть и речи. Несмотря на всю осторожность автора, неизбежное противоречие его позиции в конечном счете проявило себя: автор, хотя и ослабленным образом, воскресил древнее предание самим фактом рассказа о нем.

Между действием слова и взгляда существует параллель: подобно тому, как направленное на нечистую силу слово приводит лишь к ее активизации, так и направленный на нее взгляд ("Не вытерпел он и глянул!") оказывается смертельно опасным.<sup>23</sup>

## 4

Таким образом, Зло проявляет себя и в слове (слухе), и во взгляде (зрении). В этом отношении отмеченный Вайскопфом "знаменитый глаз в треугольнике, обозначение Святого духа в Божественной Троице",<sup>24</sup> скрывающийся в архитектуре панского дома (треугольный "острый и высокий фронтон панского дома с окошком, похожим на поднятый кверху глаз"), приобретает зловещие коннотации.

Эффекты, связанные со слухом и зрением, могут проявлять себя параллельно: так, предвестником изменения внешнего облика ведьмы становится для Хомы изменение звуков: "Дикие вопли издавала она; сначала были они сердиты и угрожающи, потом становились слабее, приятнее, и заронялись ей в душу; и невольно мелькнула в голове мысль: точно ли это старуха?" (187).

Когда овчар спрашивает Дороша, "можно ли узнать по каким-нибудь приметам ведьму?", Дорош в отрицательном ответе ссылается на книги: "хоть все псалтири перечитай, то не узнаешь" (201). То есть мотив узнавания по внешнему виду смещается в сферу словесных текстов. Причем оба способа опознания ведьмы – визуальный и книжный – оказываются бесполезными.

Более того, слух (говорение) или зрение не только бессильны в опознании Зла, но и, как отмечалось выше, сами его активизируют. Коль скоро оба варианта контакта с действительностью оказываются опасными, получается, что непосредственным носителем опасности оказывается сам внешний контакт независимо от способа его реализации. Непосредственная опасность сосредоточена в плане выражения. Соответственно, единственная надежда связывается с планом содержания, с такими процессами, которые протекают внутри человека, будучи лишены непосредственного выражения. Так, спасительный голос, которого не послушал Хома, явля-

ется внутренним: "Не гляди! – шепнул какой-то внутренний голос философу" (217). Во время скачки с ведьмой Хома добился успеха благодаря тому, что "перебирал все заклятия против духов", а затем "начал почти вслух произносить заклятия" (187) – характерно, что заклятия все же вслух не произносятся.

Подобно тому, как какие-то шансы Хоме дает неслышимая речь, то же самое делает и невидимый образ: круг, который очерчивает Хома (этот "тайный" магический круг очерчен, конечно, не мелом, а жестом). Ослабление плана выражения не только предохраняет Хому, но и оказывается связанным с гибелью нечистой силы, причем и как причина, и как следствие: именно из-за того, что "прослышили гномы" первый крик петуха, они не успевают выбраться из церкви; церковь же с завязнувшей в ней нечистой силой исчезает из внешнего мира: она "обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновиком; и никто не найдет теперь к ней дороги" (217) – церковь становится фактически невидимой.

Сказанное о роли плана содержания в "Вие" как внутреннего фактора противостояния злу находится в соответствии с замечанием Ю. Лотмана по поводу этого произведения, что наступление зла на человека "может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, со-противляемости".<sup>25</sup>

Что касается переменчивости, неоднозначности плана выражения и связанной с ним гибельности, присущей космическому плану повести,<sup>26</sup> эти свойства затрагивают также и непосредственно религиозную тему. Гроб с ведьмой летает "по всей церкви, крестя во всех направлениях воздух" (208) – характерный христианский знак, служащий, между прочим, защитой от нечистой силы, творит здесь сама нечистая сила.

Те же неустойчивость, неоднозначность свойственны и собственно христианским текстам. "Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге" (216). Поскольку философ сначала стал автоматически читать знакомый ему текст, а уже потом заметил, что это – "совсем не то", данный эффект можно объяснить тем, что сам текст стал нестабильным и изменился. Определенным намеком на это свойство является вопрос Дорошо "Нет, я хочу знать, – говорил Дорош, – что там написано в тех книжках. Может быть, совсем другое, чем у дьяка" (192). В одном случае мы имеем дело с вариативностью псевдоканонического текста среди различных его реализаций, в другом – с его нестабильностью во времени для данной книги. Определенный отзвук рассматриваемого явления (распадения единого канона на ряд вариантов) присутствует и в том, что в повести (как говорилось выше) значимо неканоническое Евангелие от Фомы.

Зло воздействует на мир, превращая стабильные в норме элементы в текучие, преобразуя дискретные свойства в непрерывные. Словам, то есть дискретным знакам, вменяются черты непрерывности, сплошности, когда ими пользуется ведьма: "Глухо стала ворчать она и начала выговаривать мертвыми устами страшные слова; хрюплю всхлипывали они, как клокотанье шипящей смолы" (210). Когда нечистая сила врывается в церковь, говорится, что влетела "несметная сила чудовищ" (216) – здесь "несметная" как призрак неисчислимости превращает дискретное свойство (количество чудовищ) в непрерывное.

Коль скоро Зло стремится внести в мир присущие ему самому свойства текучести, нестабильности и оборотничества, то вполне понятно делается спасительная (хотя бы отчасти) роль круга. Ведь это геометрическая фигура, переходящая при повороте сама в себя. Поэтому морочащая сила нечисти бессильна разрушить самотождественность объекта.

Сказанное относится к космическому плану повести. Однако, помимо космического, в повести представлен мир социума.<sup>27</sup> Здесь также возникает образ круга, но в принципиально ином качестве. При неудачной попытке побега с панского хутора Хома, по словам Явтуха, "дал [...] такой крюк". Вскоре после этого, когда отчаявшийся Хома пускается в пляс, его окружает дворня, "обступившая его, как водится в таких случаях, в кругожок" (215). Возвращение Хомы в Киев после неудачного похода "на вакции" с последующим возобновлением страданий – тоже своего рода круг.

Таким образом, роль круга двузначна. С одной стороны, он способен до некоторой степени предохранить человека от зла, связанного с космосом и воплощенного в нечистой силе. С другой – он связан со злом, воплощенным в социуме. Первый мир является аномально текучим, и именно поэтому круг приобретает защитные свойства. Второй мир – это мир сверхокостенелости,<sup>28</sup> и именно поэтому круг оказывается воплощением безысходности и образом ловушки, из которой не выбраться. В одном случае Зло нападает на Хому снаружи, а сам он защищается изнутри. В другом – безуспешно пытается убежать наружу от Зла, одолевающего его изнутри, в замкнутом пространстве. Спасти от обоих видов зла одновременно оказывается принципиально невозможным, и эта невозможность воплощена, в частности, в двузначности образа круга: то, что, казалось бы, могло стать средством спасения (хотя в какой-то степени) в одном случае, губит героя в другом.

Более того, даже в своей спасительной функции круг проявляет свою крайнюю двусмысленность. О действиях Хомы говорится, что он "очертил" круг, а защитная линия несколько раз названа "чертой". Тем самым в названии защитного средства от нечистой силы проступает имя черта.<sup>29</sup>

## 5

Превращение дискретных свойств в непрерывные порождает обилие образов чего-то вьющегося или закрученного. На панском хуторе "С боков дома были навесы на таких же столбиках, инде витых" (194). В запущенном саду хмель спадал с деревьев и кустарников "вьющимися змеями". Перед Хомой "во всю стену стояло какое-то огромное чудовище в своих перепутанных волосах, как в лесу" (216). В облике самого Вия заметно то же свойство: "Как жилистые, крепкие корни, выдавались его засыпанные землею ноги и руки" (217).

С учетом этих "витых" образов, которые воплощают Зло то в пассивной форме (сад, через который проникается Хома в безуспешной попытке убежать), то в активной (Вий), не столь уж безобидными кажутся подобные же знаки, рассыпанные в природе ("обращенный месячный серп"), ближайшем окружении Хомы (оселедец Тиберия) и в картинках киевского быта. Одна из рыночных торговок, "подняв что-то длинное, скрученное из теста, кричала: – Ось сусулька! паничи, купите сусульку!" (178). Сочетание "чего-то длинного" и мотива плетения, кручения вызывает ассоциацию с образом Вия с его убийственным пальцем и корнями – ногами. В таком контексте и с учетом последовавших после описания рыночной сцены событий нечто многозначительное, связанное с мотивами скверны и нечисти, проглядывает также и в словах "рыночной конкурентки": "Не покупайте у этой ничего: смотрите, какая она скверная – и нос нехороший, и руки нечистые..." (178). К этому надо добавить раскрывающееся в данном контексте с неожиданной стороны замечание пьяного Халявы: "Ведь у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы" (218).

Действие или свойство "вить, виться" непосредственно сближается с чертом самим Хомой: "Виши, чертов сын! – подумал про себя философ, – проноюхал, длинноногий вьюн!" (190). Это свойство получает иконическое воплощение благодаря эффекту "плетения словес" – "виться", "вьюн", "виши", "Вий". Симптоматично, что имя главного представителя нечистой силы, обладающего смертоносным взглядом, включается в словесный ряд, к которому следует добавить еще одно ключевое слово: "видеть".<sup>30</sup>

Тем самым образ и слово переплетаются. Этот же эффект затрагивает имена обоих приятелей Хомы. Образ воробья, актуализирующий пословицу "Слово не воробей" в первых строках повести, отзывается в "Горобце". Что же касается Халявы, имя которого означает "сапожное голенище", то соответствующий образ также появляется в повести.<sup>31</sup> "Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, вавившуюся на лавке" (218). Любопытно, что оба словесно-зрительных

каламбура, связанных с приятелями Хомы, соотносятся композиционно: один возникает в самом начале повести, другой – в самом ее конце.

Вслед за зрительной перифразой пословицы, оценивающей слово по отношению к образу, в тексте представлен пример обратной трансформации, в которой образ уподобляется слову: у риторов "на лице всегда почти было какое-нибудь украшение в виде риторического тропа: или один глаз уходил под самый лоб, или вместо губы целый пузырь, или какая-нибудь другая примета [...]" . С этим может быть сопоставлен внешний вид чудовищ в церкви.<sup>32</sup> Отсюда по аналогии естественно заключить, что их отвратительные образы являются изобразительным эквивалентом "адской риторики" ведьмы: "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" (210).

Такое уподобление находит подтверждение в картине бегства чудовищ из церкви, когда они пытались вылететь, но завязли в дверях. Это может быть понято как отрицательный вариант пословицы "Слово не воробей: вылетит – не поймаешь". То есть чудища уподобляются вязкому, тяжелому слову (тогда как в пословице, напротив, подчеркивается его легкость и неуловимость), что, в свою очередь, может быть сопоставлено с внешним видом Вия.

Сцена в церкви завершается отказом священника служить панихиду в посрамленной "святыне", то есть отказом от произнесения божьего слова в окружении (согласно предложенной интерпретации) образов "нечистых слов". В результате Зло (хотя бы в данном случае) по крайней мере локализуется и выключается из взаимодействия с внешним миром: "Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновиком, и никто не найдет теперь к ней дороги" (217). Хома Брут вел себя принципиально другим образом в попытке одоления Зла. Активно пытаясь апеллировать к божьему слову, он крестился и читал молитвы в ответ на наступление нечистой силы. Известно, чем это кончилось.

История, происшедшая с Хомой, лишена ясной мотивировки. Хома лишен знания о самом себе: "сам я – черт знает что". Похоже, однако, что и "черт" не вполне знает, с кем имеет дело, а ведьма – не вполне "ведает"; ее незавершенная предсмертная фраза "Он знает..." остается не проясненным до конца намеком. Разворачивающаяся трагедия не поддается исчерпывающему рациональному толкованию; можно лишь предполагать, что

за происходящим кроется некий ужасный смысл, образующий другой план повести<sup>33</sup> (и отчасти пропадающий в пересечении сюжета о нечистой силе с христианскими мотивами).

Надо полагать, что Гоголь специально выбрал в качестве главного представителя нечистой силы персонажа, неизвестного украинскому фольклору – для усиления впечатления ужаса, связанного с неизвестностью и чуждостью и устранения возможности его рационального объяснения. Причем ссылка на якобы знакомый украинскому фольклору, но на самом деле отсутствующий там образ должна лишь усилить контраст между своим и враждебным чужим. Этой же цели, вероятно, служит упоминание гномов, отсутствующих в украинском фольклоре и заимствованных из немецкого.<sup>34</sup>

Гоголь нарисовал мир, *страшный в своей необъяснимой агрессивности по отношению к человеку*.

## 7

Проблема слова является одним из ключевых моментов не только художественной структуры "Вия", но и поэтики Гоголя в целом, а также его жизни и деятельности вообще. Обсуждение полученных результатов в таком широком контексте (прежде всего, с учетом "Выбранных мест из переписки в друзьями") далеко выходит за рамки настоящей статьи, цель которой значительно скромнее и ограничена внутритекстовым анализом произведения. Поэтому здесь мы ограничимся лишь рядом кратких замечаний.

Очень многое в жизни и творчестве Гоголя основано на магическом отношении к слову (об этом подробно и убедительно писал А. Синявский в книге "В тени Гоголя"). Однако в "Вии" мы встречаемся с противоречивой в этом отношении ситуацией. Религиозные книги, которые являются вместилищем наиболее авторитетного слова вообще, оказываются совершенно бесполезными в борьбе со Злом или, более того, их чтение приводит к прямо противоположному результату. В принципе, неудача при магическом использовании слова возможна; согласно Синявскому, Гоголь не случайно был готов к отказу от собственного слова, "слишком, он опасался, влиятельного, оказывающего непосредственное, заражающее воздействие на поведение людей, способного завести куда не след, доколе тут вкрадась ошибка или неточность".<sup>35</sup> Однако в повести ничего не указывает на то, что в текст книг лишь вкрадались отдельные ошибки, исправление которых могло бы вернуть им благотворную чудодейственность.

Учитывая фундаментальную природу таких книг, можно предложить следующее объяснение результатов их использования: ошибка заключена

в самой попытке использовать слово в качестве прямого воздействия. Такое слово бессильно или даже вредно, приводя к прямо противоположному результату. Надежда связана лишь с глубинным, сокровенным словом, лишенным плана выражения. Здесь, безусловно, содержится непримиримое противоречие между проповедничеством Гоголя, отразившемся в "Выбранных местах", и его художническим гением, заранее почувствовавшим ложность пути, по которому он впоследствии принудил себя пойти.

Подчеркнем, что в "Вие" отношение нечистой силы к слову двойственное. Она подавляет слово индивидуальное, лишая своих жертв дара речи или обрушившись на бессловесных, но поощряет произносимое в ее адрес слово божье, слово каноническое, то есть именно это придает ей силу и активизирует.

Хома Брут прибегает в противостоянии с нечистой силой не только к молитвам – каноническим текстам, но и заклятиям. И именно последние дают хотя бы частичный эффект. Так, судя по описанию скачки с ведьмой, Хома "почувствовал какое-то освежение" (187) после того, как перешел от молитв к заклятиям. В первую ночь в церкви Хома "С усилием начал читать молитву и произносить заклятия, которым научил его один монах, видевший всю жизнь свою ведьм и нечистых духов" (208). Неканонические тексты являются лишь паллиативом (нечистая сила не перестала осаждать монаха), однако они по крайней мере позволяют продержаться. В третью, роковую ночь в церкви Хома начал с заклинаний, однако потом, когда появилась нечистая сила, "Он только крестился, да читал, как попало молитвы" (216), что закономерно привело его к гибели.

Индивидуальное, личностное слово слишком слабо и недостаточно осмысленно, чтобы победить Зло, но оно дает какую-то надежду. Слово надличностное, канонизированное и догматичное становится словом надчеловеческим и само оказывается источником Зла. Здесь сквозь художественную систему "Вия" пропускают контуры противоречий, которые Гоголь пророчески почувствовал как в собственной судьбе, так и в истории России.

### П р и м е ч а и я

- 1 Цитаты даются по изданию Н.В. Гоголь, *Полное собрание соч.* Т. 2, 1937, М., Изд-во АН СССР. В скобках указывается номер страницы.
- 2 Ср. с объективацией изображаемого в результате смягчения авторского слова в ходе работы Гоголя над "Мертвыми душами": Ю.В. Мани, *В поисках живой души*, 2-е изд. М., 1987. Гл. V.
- 3 *Мифы народов мира*, М., 1982. Т. 2, 393.

- <sup>4</sup> Ср.: "По ходу дела законы метонимии стремится перейти из словесного плана в план буквальный". М.В. Виролайнен, "Гоголь и Лермонтов (проблема стилистического соотношения)", *Лермонтовский сборник*, Л., 1985, 118.
- <sup>5</sup> М. Вайскопф, "Путешествие в Египет (Опыт истолкования гоголевского «Вия»)", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1989, Bd. 24.
- <sup>6</sup> Н.Н. Полевой, "История русского театра...", *Репертуар русского театра*, Спб., 1840, Кн. 2, 2, столб. II.
- <sup>7</sup> Ю.М. Лотман, "Текст в тексте", *Труды по знаковым системам*, Тарту, 1981, Т. 14.
- <sup>8</sup> "В космическом мире «Вия» человек не может существовать потому, что здесь сняты все пограничные столбы и все качества амбивалентны." Ю.М. Лотман, "Художественное пространство в прозе Гоголя", *В школе поэтического слова. Пушкин. Гоголь. Лермонтов*, М., 1988, 281.
- <sup>9</sup> Н.А. Петровский, *Словарь русских личных имен*, М., 1966, 226.
- <sup>10</sup> "Евангелие детства (Евангелие от Фомы)", *Апокрифы древних христиан*, М., 1989, 143.
- <sup>11</sup> Там же, 142.
- <sup>12</sup> М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 27. Задолго до этой статьи на данную параллель мне указал Б.Г. Заславский. В настоящей статье использованы некоторые наблюдения из неопубликованной работы Б.Г. Заславского, О.Б. Заславского, "Параллели повести Н.В. Гоголя «Вий»".
- <sup>13</sup> Можно показать, что акцент на такоей функции Бога-отца существен в "Гетьмане" (О.Б. Заславский, "О замысле «Гетьмана»", *Russian Literature*, в печати)
- <sup>14</sup> О связи в "Вие" бога со злом см. также цит. работу М. Вайскопфа, 35.
- <sup>15</sup> М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 32. R. Sobel, "Gogol's «Vij»", *Russian Literature*, 1979, V, VII, N. 6, 575.
- <sup>16</sup> М. Вайскопф, *Цит. соч.*, 25.
- <sup>17</sup> *Мифы народов мира*, М., 1980, 490. Другая попытка объяснить место Хомы в компании бурсаков как второго из трех была сделана Р. Собел, усмотревшей здесь пародию на сказочный мотив трех братьев. R. Sobel, "Gogol's «Vij»", 570.
- <sup>18</sup> Ю.В. Манн, *Поэтика Гоголя*, 2-е изд., М., 1989, 28.

- <sup>19</sup> В.Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, 2-е изд. Л., 1986, 73.
- <sup>20</sup> "Страшное строится как бессмысленное с человеческой точки зрения, но имеющее некоторый другой смысл (может быть даже и не указано – какой; существенно, что наличие смысла предположено)". Ю.М. Лотман, "Из наблюдений над структурными принципами раннего Гоголя", *Ученые записки Тартуского ун-та*, 1970, Вып. 251, 41.
- <sup>21</sup> В мире Гоголя победа над нечистой силой относительна и неполна, и даже такой результат сопряжен с необходимостью усилий при обманчивой легкости победы. Так, обсуждая отмеченный М. Бахтиным карнавальный образ игры в дурачки в рассказе "Пропавшая грамота", Ю. Манин отмечает: "С одной стороны, образ игры сохраняет легкость – поистине карнавальную легкость – победы над злом. Но, с другой стороны, характерно то, что эта победа достается только на третьем 'туре' игры, только после того, как дважды проигравший дед догадался прибегнуть к силе креста." (Ю.В. Манин, *Поэтика Гоголя*, 24). В "Вие" аналогичные трудности испытывает нечистая сила: она губит Хому только с третьей попытки и только после того, как "догадывается" прибегнуть к силе Вия. Однако такая слабость нечистой силы отнюдь не способствует ее одолению. Гибнут обе стороны.
- <sup>22</sup> Выше мы говорили о том, что устранение авторской инициативы в примечании к повести приводит не к ослаблению, а к усилению атмосферы страха. Поэтому стремлению автора приглушить свое слово обнаруживает изначальную притворечивость и трагическую неразрешимость поставленной задачи. (Мы говорим здесь о внутренней художественной системе "Вия", в соответствии с чем "я" примечания повести понимается как элемент художественной структуры, а не реальный автор всего произведения, включая примечание. Параллели с отношением самого Гоголя к отмеченным проблемам заслуживают отдельного обсуждения.)
- <sup>23</sup> То обстоятельство, что в "Вие" направленный на нечистую силу взгляд лишь активизирует ее, отмечалось А. Синявским в книге "В тени Гоголя": "В то же время философ своими разгоряченными взорами как будто гальванизирует труп и передает ему жизненное электричество. Воскрешение мертвеца производится путем недозволенного, соблазнительного прикосновения очами". А. Терц (Синявский А.) *Собр. соч. в двух томах*. Т. 2, М., 1992, 307. "В сущности, бедою (или виною) Хомы становится его попустительство, соучастие и тайный контакт с ведьмой, которой он невольно подыгрывает, разрываясь на части между страхом и любопытством: "увидеть!" и заповедью "не гляди!" (Там же, 309). По сравнению с выводами А. Синявского мы хотим подчеркнуть два обстоятельства. Во-первых, аналогично взгляду действует слово (перефразируя Синявского, можно сказать, что из повести следует заповедь "не говори!"). Во-вторых, квазиоживание нечиисти обусловлено не толь-

ко душевной двойственностью Хомы, но и объективным устройством мира, в котором ему приходится исполнять свою миссию. Ведь, в отличие от взгляда, который действительно теснейшим образом связан с душевными движениями, божье слово (приводящее к сходным результатам) полностью вне- и надлично.

<sup>24</sup> М. Вайсколф, Цит. соч., 25.

<sup>25</sup> Ю.М. Лотман, *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*, 281.

<sup>26</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 278–282.

<sup>27</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 280, 281.

<sup>28</sup> Ю.М. Лотман, Там же, 280, 281.

<sup>29</sup> Подобное звукосмысловое соответствие проявляет себя также в "Портрете", где фамилия художника – Чартков (в начальной редакции – Чертков) – связана не только с чертом, но и с чертой как границей. См. об этом Ю.В. Манн, "Художник и 'ужасная действительность' (о двух редакциях повести Гоголя «Портрет»)", *Динамическая поэтика*, М., 1990; W. Koschmal, "Gogol's *Portret* als Legende von der Teufelsikone", *Wiener Slawistischer Almanach*, 1984, Bd. 14.

<sup>30</sup> Такое звукосмысловое переплетение вносит в повесть элементы структурной организации, свойственные поэтическому тексту. При этом соответствующие связи между словами актуальны, вообще говоря, независимо от наличия этимологического родства. Скажем, связь имени предводителя нечистой силы с украинским "вія" – "речница" возникает независимо от того, существовало ли вне повести Гоголя имя собственное "Вій" и какова его этимология.

Более того, возникают связи, мотивированные только контекстом и за-ведомо лишенные этимологического обоснования. Так, А. Терц (цит. соч., 304) замечает: "[...] мы слышим Вия и в волчьем вое, и в Киеве." (напомним также мандельштамовское "Как по улицам Киева – Вия [...]).

Другими словами, связи между словами, создаваемые мотивной структурой повести как художественного целого, представляют собой значительно более сильный эффект, чем весьма проблематичные собственно языковые параллели. Это на наш взгляд делает методически необоснованным непосредственное применение для поиска мифологических параллелей к гоголевскому Вилю чисто лингвистических сопоставлений. (Сопоставления такого рода подробно обсуждаются в работе Вяч. Вс. Иванов, "Об одной параллели к гоголевскому Вилю", *Труды по знаковым системам*, 1971, Т. 5, 133–142. См. также приведенную там литературу).

<sup>31</sup> М. Вайскопф, Цит. соч., 38.

<sup>32</sup> Вяч. Вс. Иванов, Цит. соч., 138.

<sup>33</sup> Ю.М. Лотман, Из наблюдений..., 41–43.

<sup>34</sup> Ср. характерный пример рассуждений о происхождении образа Вия, в которых по существу сделана попытка понять авторский замысел непосредственно, в отрыве от структуры повести как целого, игнорируя ее художественную природу: "Однако имеем ли мы право вопреки ясному заявлению самого Гоголя ставить под сомнение фольклорное происхождение Вия? Возникает естественный вопрос, зачем понадобилось Гоголю эта мистификация? Для чего, с какой целью присочинил он к народному сюжету чуждый образ, окрестил его Вием, а потом объявил этот выдуманный персонаж 'созданием простонародного воображения'? Решительно непонятно, неправдоподобно, просто немыслимо". В.И. Абаев, "Образ Вия в повести Н.В. Гоголя", *Русский фольклор. Материалы и исследования*, III, М., Л., 1958, 304.

Здесь, в частности, неверно решается проблема рамки художественного текста: примечание автора рассматривается как лежащее за пределами повести внехудожественное свидетельство, тогда как на самом деле оно есть элемент ее художественной структуры.

Вообще, попытки отыскания фольклорных параллелей к образу Вия (библиографию основных работ этого направления см. в цит. статье Р. Собел, 582) нуждаются в важной оговорке. Любые попытки свести образ Вия к чему-то уже известному означают продвижение в направлении, прямо противоположном авторскому замыслу – усилить впечатление ужаса за счет неведомого образа. Игнорирование специфики художественного текста при попытке применить к нему заимствованные из фольклористики сравнительно – исторические методы приводит к ошибке уже в самой постановке задачи. Сказанное относится также к лингвистическим методам, о которых шла речь в прим. 30.

<sup>35</sup> А. Терц, Цит. соч., 291.