

Министерство образования и науки, молодёжи и спорта Украины
Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленко

На правах рукописи

ПАВЕЛЬБЕВА АННА КОНСТАНТИНОВНА

УДК 821.161.1–3.09(043.5)

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО В
ЦИКЛАХ Н. В. ГОГОЛЯ
«ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ» И «МИРГОРОД»**

10.01.02 – русская литература

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
Мацапура Валентина Ивановна,
доктор филологических наук, профессор

Полтава – 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1 ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ.....	10
Выводы к разделу 1.....	18
РАЗДЕЛ 2 ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КАТЕГОРИЙ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ» И «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО»: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ.....	20
2.1 Концепции, виды и свойства художественного времени в литературном произведении.....	29
2.2 Виды художественного пространства и его особенности в литературном произведении.....	45
Выводы к разделу 2.....	53
РАЗДЕЛ 3 СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ЦИКЛА «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ».....	56
3.1 Разновидности хроникально-бытового времени и бытового пространства в гоголевских повестях.....	56
3.2 Мистическое время и мистическое пространство как художественная доминанта «Вечеров».....	65
3.3 Противопоставление верх/низ в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки».....	100
Выводы к разделу 3.....	109
РАЗДЕЛ 4 СИНТЕЗ ХРОНОТОПОВ В СБОРНИКЕ ГОГОЛЯ «МИРГОРОД».....	112
4.1 Идиллический хронотоп и его разрушение в повести «Старосветские помещики».....	112
4.2 Социально-исторический хронотоп в повести «Тарас Бульба».....	123
4.3 Синтез хроникально-бытового, мистического и фантастического времени и пространства в повести «Вий».....	128
4.4 Идиллический и хаотический хронотоп в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».....	163
Выводы к разделу 4.....	179
ВЫВОДЫ.....	182
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	190

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Художественное время и художественное пространство – важнейшие компоненты структуры художественного мира писателя. Это значимые категории поэтики и формы существования изображённого писателем мира. Они исследуются уже около полувека, однако до сих пор не изучены в достаточной мере во всём их многообразии. В современном литературоведении время и пространство, способы их реализации рассматриваются как зеркало психологизма, как категории, отражающие мировоззрение, мировосприятие и философию автора. Анализ категорий художественного времени и пространства позволяет понять особенности поэтики писателя, авторского замысла и задач, которые он ставил перед собой, выявить определённые закономерности функционирования его художественного мира.

Начиная с 60–70-х годов XX века, в литературоведении возрастает интерес к категориям художественного времени и художественного пространства. Об этом свидетельствуют работы С. А. Бабушкина, М. М. Бахтина, А. Б. Ботниковой, Н. К. Гея, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, Н. А. Позняковой, Н. Ф. Ржевской, Н. Г. Сивохиной, З. Я. Тураевой и др. С начала 1980-х годов в научном обиходе активно используется термин «хронотоп». Исследователи ставят перед собой задачу наиболее полно охарактеризовать это художественное явление, его особенности и формы выражения, определить его место в композиции художественного произведения. В конце 70-х годов XX века данная научная тематика частично стала разрабатываться и в гоголеведении (А. Г. Ковальчук, Ю. М. Лотман, Ю. В. Манн). С начала XXI века только в России было защищено более 50 диссертаций по творчеству Гоголя, в том числе три (Н. С. Болкунова, И. Ф. Заманова, О. С. Карандашова) посвящены изучению и осмыслению

художественного времени и пространства в произведениях Н. В. Гоголя. Наиболее активно проблема художественного времени и пространства в творчестве Гоголя разрабатывается на сломе тысячелетий. Начало нового тысячелетия ознаменовано появлением компаративных исследований пространственно-временной картины мира Гоголя и других писателей (В. С. Воронин, С. Г. Григоренко, М. А. Еремин, А. И. Иваницкий, Н. П. Иванова, Е. В. Треногина, С. В. Ушакова и др.), что свидетельствует об актуальности данной проблемы в науке о литературе. В то же время анализ категорий художественного времени и пространства в произведениях Н. В. Гоголя в украинском литературоведении представлен менее фундаментально. В 2011 г. была защищена диссертация В. О. Коркишко, основным предметом изучения в которой является хронотоп дороги.

В настоящее время рассматриваемые категории наиболее полно исследованы на материале «Петербургских повестей», «Арабесок», «Мертвых душ» и «Ревизора». Несмотря на то, что многие литературоведы, занимавшиеся поэтикой Гоголя, касались тех или иных аспектов пространственно-временного строения художественного мира писателя, нам не удалось обнаружить комплексного, системного анализа художественного времени и художественного пространства в циклах Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». Поэтому, несмотря на наличие тезисов и статей, посвящённых данной теме, следует отметить, что чаще всего время и пространство исследуются на материале «мистических» повестей писателя, а такие произведения, как «Сорочинская ярмарка», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», «Тарас Бульба», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» недостаточно изучены в данном плане.

Многие исследователи (Н. А. Бондарь, Н. А. Ковалёва, В. Ш. Кривонос, С. В. Невольченко, В. В. Образцова, А. Л. Петрова, Б. А. Успенский, Т. П. Целехович и другие) освещают время или пространство на материале одной повести, выделяя доминирующую, по их мнению, категорию, или рассматривают весь цикл сквозь призму пространственных или временных характеристик. В

большинстве имеющихся на сегодняшний день работ анализируется либо время (Е. Е. Дмитриева, А. Б. Есин, А. В. Козлова, В. О. Сидоренко), либо пространство (Ю. В. Ветчинкина, А. Х. Гольденберг, И. А. Есаулов, С. З. Иткулов, Н. И. Ищук-Фадеева, О. С. Карандашова, А. С. Киченко, В. В. Кондратенко, В. Ш. Кривонос, Ю. М. Лотман, Ю. В. Манн, В. В. Маркова, В. В. Мароши, И. П. Мегела, Б. И. Николаев, М. А. Новикова и И. Н. Шама, Г. Н. Поспелов, Ю. Руднев, В. Л. Скуратовский, В. В. Тихонова, В. Н. Топоров, О. В. Федулова, А. Ханзен-Лёве, С. О. Шведова, В. Г. Щукин), реже – хронотоп (М. М. Бахтин, В. О. Коркишко, И. И. Меркулова). Однако такой подход не всегда оправдан, потому что в одних повестях Гоголя ведущую роль играет время, в других – пространство, в третьих – сложное переплетение и чередование времени и пространства, в четвёртых – хронотопы и микрохронотопы.

Как правило, при рассмотрении пространственно-временной структуры первых гоголевских циклов, литературоведы чаще всего обращают внимание на оппозиции «своё/чужое» пространство, антитезу «Диканька–Петербург», историческое время в повестях «Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота», «Страшная месть», «Тарас Бульба». Они являются своеобразными «хронотопическими ориентирами», которые упоминаются едва ли не в каждой второй работе. Значительная часть исследований посвящена именно категории пространства, как первостепенной в произведениях Гоголя, а художественное время анализируется вскользь или же как составная часть хронотопа. Требуют дальнейшего изучения вопросы о роли и функциях использованных автором разновидностей времени и пространства, об авторской игре со временем, о взаимосвязи героев и пространства в гоголевских повестях.

В отечественном литературоведении интерес к пространственно-временной проблематике в творчестве Н. В. Гоголя активизировался только в последнее десятилетие. История хронотопического анализа произведений писателя только начинается, что открывает широкое поле для исследований.

Таким образом, **актуальность** диссертации обусловлена:

– недостаточной изученностью функциональных проявлений категорий художественного времени и художественного пространства как характеротворческих и сюжетообразующих компонентов и важнейших характеристик художественного мира в циклах Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»;

– отсутствием научной систематизации разновидностей времени и пространства в первых циклах Гоголя;

– необходимостью изучения специфики пространственно-временной картины мира повестей, вошедших в состав первых гоголевских сборников как в отдельности, так и в их циклическом и стилистическом единстве.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Диссертация выполнена в рамках комплексного плана научно-исследовательской работы кафедры мировой литературы Полтавского национального педагогического университета имени В. Г. Короленко в рамках комплексной кафедральной темы «Традиции и новаторство в литературе». Тема диссертации утверждена на заседании кафедры (протокол № 3 от 16 сентября 2009 года) и на заседании учёного совета ПНПУ им. В. Г. Короленко (протокол № 3 от 29 октября 2009 года), а также на заседании Бюро учёного Научного координационного совета при Институте литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины по проблеме «Классическое наследие и современная художественная литература» (протокол № 5 от 10 декабря 2009 года).

Цель исследования – определить специфику, выявить роль и функции художественного времени и художественного пространства в гоголевских циклах «Вечера» и «Миргород», а также выяснить особенности художественной организации пространственно-временной картины мира в первых сборниках писателя.

Реализация поставленной цели обусловила необходимость решения следующих **задач**:

– сформировать теоретико-литературоведческую базу по изучению данной проблемы;

- классифицировать разновидности художественного времени и пространства и выделить их доминирующие виды в гоголевских сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»;

- раскрыть циклообразующую роль категорий времени и пространства;

- проанализировать пространственные и временные оппозиции в циклах писателя;

- раскрыть роль и функции разных видов художественного времени и художественного пространства в повестях Н. В. Гоголя и их значение в структуре сборников;

- определить взаимосвязь данных категорий поэтики с системой образов.

Объектом исследования являются циклы Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

Предмет исследования – пространственно-временная картина мира в гоголевских сборниках «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород».

Методы исследования. Теоретико-методологической базой диссертации являются работы М. М. Бахтина, А. Б. Ботниковой, С. Н. Бройтмана и В. И. Тюпы, Н. К. Гея, А. Я. Гуревича, И. А. Есаулова, А. Б. Есина, В. Я. Звиняцковского, А. С. Киченка, Н. Ф. Копыстьянской, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, В. И. Мацапуры, И. И. Меркуловой, С. Ю. Неклюдова, И. Б. Роднянской, Л. А. Софроновой, Н. Д. Тamarченко, В. Н. Топорова, Ф. П. Фёдорова, П. А. Флоренского, В. Е. Хализева, А. Я. Эсалнек.

Исследование основывается на использовании системного и хронологического анализа, историко-функционального и типологического подходов.

Научная новизна полученных результатов определяется тем, что в данной работе **впервые**:

- классифицированы наиболее часто встречающиеся разновидности художественного времени и художественного пространства в литературном произведении;

– выделены и исследованы наиболее важные разновидности времени и пространства (топосы, локусы и микролокусы), виды хронотопов и микрохронотопов, а также их роль и функции в циклах Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород»;

– рассмотрен синтез хронотопов в сборнике «Миргород»;

– установлена неразрывная связь художественного времени и художественного пространства с сюжетами и образной системой гоголевских повестей; подчёркивается роль рассматриваемых категорий в системном единстве указанных циклов;

– проанализирована символика пространственной оппозиции «верх/низ» в гоголевских «Вечерах», в частности, её роль и функции как ориентационной метафоры;

– введены термины «старосветский хронотоп» как подтип «идиллического хронотопа» (на материале повести «Старосветские помещики») и «хаотический хронотоп» как антитеза «идиллическому» в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

Теоретическое значение работы состоит в разработке методики хронотопического анализа, в уточнении представлений о семантике и функциях разновидностей художественного времени и художественного пространства, их роли в построении текста и воплощении авторского замысла; в рассмотрении данных категорий в соотношении с другими литературоведческими понятиями, в частности, с мотивом, системой образов, композиционной структурой.

Практическое значение полученных результатов. Основные положения и выводы диссертационного исследования могут быть использованы при написании курсовых, бакалаврских и магистерских работ, при подготовке монографий и учебных пособий, при чтении курсов и спецкурсов по русской литературе XIX века (в разделах, посвящённых творчеству Н. В. Гоголя), а также в работах по исследованию поэтики художественного времени и художественного пространства в вузах и школах.

Личный вклад соискателя. Диссертационное исследование выполнено автором самостоятельно, без участия соавторов.

Апробация результатов диссертации. Основные положения диссертации были представлены в докладах на таких научных конференциях, симпозиумах, форумах, чтениях: IX Міжнародна конференція «Проблеми вивчення творчості Миколи Гоголя: підсумки і перспективи» (Ніжин, 2007 р.), Міжнародна наукова конференція до 200-річчя Миколи Гоголя «Микола Гоголь: витоки творчості» (Полтава, 2009 р.), X Міжнародна конференція «Творча спадщина Миколи Гоголя і сучасний світ» (Ніжин, 2009 р.), X, XI, XII Международный форум русистов Украины (Алушта-Ялта, 2010 г.; Ялта-Кореиз, 2011 г.; Евпатория, 2012 г.), XVII и XVIII Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, 2010, 2011 гг.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Зарубіжні письменники і Україна» (Полтава, 2010, 2012 р.), XIX Міжнародна наукова конференція ім. проф. Сергія Бураго «Мова і культура» (Київ, 2010 р.), IX и X Международный научный симпозиум «Русский вектор в мировой литературе: крымский контекст» (Саки-Евпатория, 2010 г.; Саки, 2011 г.), Міжнародна наукова конференція «Поетика містичного» (Чернівці, 2010 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «VIII Короленківські читання» (Полтава, 2010 р.), X Гоголівські читання (Полтава, 2011 р.), IV Міжнародний науковий симпозиум «Література – Театр – Суспільство» (Херсон, 2011 р.), XI Міжнародна наукова конференція «Творча спадщина Миколи Гоголя і світовий культурний контекст» (Ніжин, 2012 р.), Двенадцатые Гоголевские чтения «Гоголь и традиционная славянская культура» (Москва, 2012 г.), регіональний науково-методичний семінар «Лінгвістичні проблеми: орієнтири і досягнення» (Полтава, 2012).

Публикации. Основные результаты исследования отражены в 13 публикациях, 7 из которых опубликованы в научных специализированных изданиях.

РАЗДЕЛ 1

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ

Изучение пространственно-временной организации художественного произведения имплицитно входит во многие литературоведческие изыскания, в которых рассматриваются вопросы сюжетики и анализируется вещественный мир писателя. Однако в большинстве исследований эти категории упоминаются лишь вскользь, как компоненты общей картины мира писателя. При этом пространство и время проанализировано более детально в таких произведениях Гоголя, как комедия «Ревизор», цикл «Петербургские повести», поэма «Мертвые души», что мы и попытаемся доказать в данном разделе.

Фундаментальной работой, специально посвящённой интересующей нас теме, является статья Ю. М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» (1968). Без ссылок на эту статью не обходится ни одно исследование художественного пространства и/или художественного времени в творчестве писателя. В указанной работе Ю. М. Лотман рассматривает два типа пространства в цикле «Вечера» – волшебный и обыденный миры – как оппозиционную пару, исчерпывающую весь круг возможных видов художественного пространства в гоголевском сборнике. При этом исследователь подчёркивает, что разделение этих двух типов пространств в первом сборнике писателя получает весьма глубокое художественное обоснование. Он указывает на высокую отмеченность границ художественного пространства у Гоголя, устанавливает характер заполнения бытового и волшебного пространства и зависимость фантастических и бытовых сцен от «закрытости» и «открытости» пространства. Особого внимания заслуживают наблюдения Ю. М. Лотмана над особенностями изображения художественного пространства в зависимости от «точки зрения» наблюдателя. В указанной работе также детально анализируется структура

пространства в «Старосветских помещиках», «Повести о том, как поссорился...», «Вие», в «Петербургских повестях» и поэме «Мертвые души». В статье Ю. М. Лотмана отражены основные принципы пространственного построения произведений Гоголя, подчёркнута роль того или иного типа пространства в сюжете отдельно взятой повести или целого цикла [132, с. 621–658]. Именно Ю. М. Лотман расставил ключевые акценты в изучении проблемы художественного времени и художественного пространства в прозе писателя.

Большой вклад в исследование категорий художественного времени и художественного пространства внёс М. М. Бахтин. Он указал на наличие «циклического бытового времени», а также рассматривал гоголевскую повесть «Старосветские помещики» как образец идиллического хронотопа. Кроме того, М. М. Бахтин подчеркнул карнавальный характер особого гоголевского ощущения «дороги», а также значимость хронотопа дороги в «Мертвых душах» Гоголя [4, с. 396, 376, 393]. Поскольку М. М. Бахтин ввёл в научный обиход понятие «хронотоп», его работы актуализировали интерес исследователей к изучению пространственно-временных отношений в художественных текстах.

Художественное пространство в творчестве Гоголя наиболее полно исследовано на материале поэмы «Мертвые души». Ю. В. Манн одним из первых обратил внимание на двойственный характер образа дороги в указанном произведении. В начале поэмы это конкретный образ – дорога персонажа (Чичикова), а в конце – образ метафорический, иносказательный – дорога целого государства, России. Пространственная картина мира в «Мертвых душах» Гоголя, в частности, хронотоп дороги, привлекала внимание исследователей довольно часто. Об этом писали Н. С. Болкунова [9], А. Ю. Большакова [10], М. Я. Вайскопф [18], Н. А. Горских [36], С. Г. Григоренко [39], М. А. Еремин [51], И. А. Есаулов [54], Ю. Н. Ковалева [87], А. Г. Ковальчук [88], В. О. Коркишко [104], О. А. Корниенко [105], В. Ш. Кривонос [112; 114; 116; 118], Ю. М. Лотман [132], И. П. Мегела [143], И. И. Меркулова [144, 145], Д. Н. Мурин [152], Г. Н. Поспелов [27], В. Н. Топоров [202], Е. В. Треногина [203] и др.

Примечательно, что исследователи пытаются установить специфические особенности художественного времени в произведениях Гоголя. Так, А. Б. Есин отмечает низкую интенсивность течения времени в шедеврах писателя. По его мнению, в поэме «Мертвые души» преобладает бессобытийное и хроникально-бытовое время, а художественное время в произведении развивается неторопливо [58, с. 102–103, 104]. Такое определение, на наш взгляд, нуждается в уточнении: интенсивность смены событий в поэме действительно низкая, а «неторопливым» является «хронотоп слушателя-читателя» (М. М. Бахтин) или «читательское», «рецептивное» время восприятия произведения.

Анализируя пространственные образы в творчестве Гоголя, исследователи часто обращаются к образу города в его произведениях [17, 105, 106, 107, 110, 112, 113, 114, 115, 118, 136, 143, 150, 223 и др.]. Например, О. А. Корниенко рассматривает цветовую гамму, мотивы сырости и тумана, связанные с северной столицей. Исследовательница приходит к выводу, что лейтмотивом образа Петербурга в творчестве Гоголя является всё-таки «мотив блеска», который, «вместе с образами шума, грома, теней, вырастающих до громадных размеров», придаёт гоголевскому Петербургу «несколько фантастический, ирреальный, чуть ли не дьявольский характер» [105, с. 70–71].

По мнению И. И. Московкиной, образ города в «Петербургских повестях» Гоголя также является олицетворением дьявольских сил. Созданию такого впечатления способствуют «не только и не столько отдельные персонажи, сколько город в целом». Исследовательница справедливо утверждает, что названия всего цикла и первого произведения («Невский проспект») призваны подчеркнуть не столько место действия, сколько особую, центральную роль образа города во всех последующих повестях [150, с. 102].

Следует также отметить тенденции сравнительного изучения категорий пространства и времени в разных произведениях Гоголя. Например, Д. Н. Мурин сравнивает время в комедии «Ревизор» и в поэме «Мертвые души» и приходит к выводу, что герои указанных произведений пребывают в трёх разных хронотопах: провинциальном городе, деревне-поместье и Петербурге. Категория пространства

у Гоголя, по справедливому уточнению исследователя, антиномична: оно одновременно и беспредельно, и замкнуто; и подобно пульсару – то сжимается, то расширяется. Он считает, что время в комедии «Ревизор» и в поэме «Мертвые души» является авантюрным и историческим одновременно. Мы полагаем, что временная структура указанных произведений не ограничивается только этими типами художественного времени, но представляет собой сложную комбинацию времени социально-исторического, хроникально-бытового, авантюрного (приключенческого), биографического, кризисного и т. д.

Исследователи неоднократно обращали внимание на художественные функции мотива пути в текстах писателя. Например, по мнению Н. О. Осиповой, мифологема пути в художественном пространстве петербургских повестей Гоголя выполняет функции «скрепы», которая объединяет произведения в единый цикл. Литературовед полагает, что «пространство гоголевских произведений – это почти всегда пространство лабиринта» [162, с. 224].

Поэтике «нулевого и пустого места» у Гоголя посвящена работа А. Ханзен-Лёве [227]. С точки зрения австрийского учёного, нос в одноименной гоголевской повести воплощает формулу пустого и нулевого места. Более спорными являются мысли А. Ханзен-Лёве о «нулевом» дискурсе в женских образах Гоголя. Так, «хорошенький овал лица» губернаторской дочки в поэме «Мертвые души», с точки зрения исследователя, «округлостью» линий представляет «позитивное нулевое отсутствие» и т. п. А. Ханзен-Лёве уделяет слишком много внимания анализу нулевых графем слов с «пустой “о”» как отражающих идею «пустого места». В результате автор указанной работы приходит к сомнительному выводу о том, что у Гоголя просматривается тенденция к саморазрушению искусства.

Современных исследователей привлекают различные аспекты изучения пространственно-временных взаимосвязей в произведениях писателя. Например, В. Г. Щукин рассматривает «ультраромантическую» и «гротескную» символику локуса окна в повестях Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» и «Портрет» [222]. Н. А. Колосова исследует проблему сросшегося двоимирия в «Петербургских повестях» [91]. Особенности таких пространственных ориентиров, как путь и

граница в повести Гоголя «Портрет» анализирует В. Ш. Кривонос [117]. Образ степи в повести Гоголя «Тарас Бульба» привлекал внимание Б. И. Николаева [157], В. В. Тихонова [199], С. В. Ушакова [207].

В современном гоголеведении наблюдается обострённый интерес к проблеме мифологического пространства в творчестве Гоголя. Об этом свидетельствуют работы А. С. Киченко [81], О. В. Федуловой [209], А. Х. Гольденберга [35], В. Ш. Кривоноса [113], Н. И. Ищук-Фадеевой [70].

На уровне макроструктуры повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» К. Аймермахер рассматривает оппозицию «Петербург/Украина», а также связанное с ней противопоставление «цивилизация/природа» и разделение структуры повести на два мира – «ночной мир» – «мир чёрта» и «день». «Скрытую перевёрнутость» и двойственность мира «Сорочинской ярмарки» исследователь считает основным приёмом в изображении местечка Сорочинцы и происходящих там событий [225, с. 199]. При этом К. Аймермахер замечает в художественном мире повести только обманчивый, двойственный мир, царство нечистой силы, забывая о карнавальном начале и изображении светлой и радостной стороны действительности в гоголевском произведении. Художественное время в повести «Сорочинская ярмарка» стало объектом исследования в статье В. О. Сидоренко «Художественное время в повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» [190]. Автор данной работы рассматривает концепт «ярмарка» как объединяющий понятия «время», «место», «путь», «дорога», с чем нельзя не согласиться. Однако не все утверждения исследовательницы представляются нам бесспорными. Например, требуют уточнения подсчёты фабульного времени в повести, сделанные В. О. Сидоренко. По её мнению, фабульное время в «Сорочинской ярмарке» равно одним суткам, а по нашим подсчётам – трём.

Как уже отмечалось, к анализу пространства в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» обращался А. С. Киченко. В статье «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя: мифопоэтическая организация пространства» [81] исследователь рассматривает Диканьку и Петербург как два противоположных

мира-мифа, равно удалённые от действительности. Он также высказывает предположение, что Диканька и Петербург пребывают не только в различных географических, но и в различных исторических широтах: «Диканька – «абсолютное прошлое мира» <...>, его эпическое время; Петербург – его абсолютная современность (историческое настоящее)» [81, с. 63].

Художественное пространство в повести Гоголя «Страшная месть» рассматривалось в статьях Н. А. Бондарь [12], Т. Бузины [16], В. А. Зарецкого [61], А. И. Иваницкого [65], К. Г. Кацадзе [77], Н. А. Ковалёвой и В. Н. Гусакова [86], Ю. М. Лотмана [132], Ю. Руднева [184], В. Л. Скуратовского [192]. В частности, Н. А. Ковалёва и В. Н. Гусаков интерпретируют пространство в гоголевской повести как мифологическое [86]. В работе Ю. Руднева художественное пространство в повести разделяется на легендарное, географическое и «пространство, соответствующее основному времени повествования». Исследователь считает, что наиболее важным структурным элементом, организующим всё пространство в «Страшной мести», является противопоставление «своя земля/чужая земля» («этот свет/тот свет»). Некоторые выводы и наблюдения Ю. Руднева представляются довольно спорными. Так, литературовед уделяет слишком много внимания значению дубовой мебели в светлице пана Данилы, дубу у замка колдуна, дубовому челну, в котором Бурульбаш и его жена возвращались со свадьбы сына есаула. При этом автор статьи отождествляет дуб со смертью и, таким образом, приходит к выводу, что «Данило и Катерина уже с самого начала как бы заочно приговорены к смерти» [184]. С точки зрения Ю. Руднева, непреодолимое желание колдуна «Взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море» объясняется тем, что «Чёрное море, куда впадает река-граница, само по себе нейтрально по отношению к тем двум мирам, в фатальном плену которых находится колдун и не может вырваться» [184].

Большой вклад в разработку проблемы художественного времени и пространства в интересующих нас циклах Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» внесли авторы диссертационных исследований, в

частности И. Ф. Заманова [60], О. С. Карандашова [74], И. И. Меркулова [144], В. О. Коркишко [104].

И. Ф. Заманова в диссертации «Пространство и время в художественном мире сборника Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» [60] рассматривает циклообразующие факторы «Вечеров», сюжетообразующую роль пространства и времени, художественный образ природы, хронотоп праздника, границы между мирами, а также пространственные и временные оппозиции, лежащие в основе двоемирия гоголевского цикла.

О. С. Карандашова в диссертации «Художественное пространство «украинских» сборников Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»», а также в ряде статей [72, 73, 74, 75, 76] рассматривает художественное пространство циклов Гоголя как некое художественное единство. Исследовательница утверждает, что категория пространства имела первостепенное значение для Гоголя, который мыслил и воспринимал мир прежде всего в пространственных образах. О. С. Карандашова выделяет такие типы художественного пространства в цикле «Вечера», как пространство природы и человеческое пространство (пространство «социума»), внешнее и внутреннее пространство, реальное и фантастическое. Реальное и фантастическое пространства исследовательница считает одинаково подвижными, безграничными, способными расширяться до бесконечности. По её мнению, они находятся в сложном взаимодействии и «могут не только встречаться, пересекаясь, но могут извиваться, перепутываться самым причудливым образом» [74].

В связи с пространственной оппозицией «замкнутый/разомкнутый» О. С. Карандашова затрагивает вопрос о соотношении героев и пространства. Исследовательница удачно, на наш взгляд, разделяет героев по их принадлежности к определённому пространству на четыре типа: 1) герои реального пространства (Оксана, Чуб, Данила, Каленик и т. д.); 2) герои фантастического пространства (Басаврюк, колдун, черти, ведьмы, русалки, панночка из «Майской ночи»); 3) герои, которые принадлежат одному из

пространств, но при этом имеют способность перемещаться в другое (Левко, Петрусь, дед из «Заколдованного места» и «Пропавшей грамоты»); 4) герои, которые не только принадлежат одному из пространств, но в то же время связаны с другим пространством, то есть, одновременно существуют в разных измерениях (Солоха, Пацюк) [74].

Противопоставление «конечного» и «бесконечного» расценивается в указанной работе как центральная оппозиция художественного мира «Вечеров», а противоположение «внешний/внутренний» – как основная оппозиция «Миргорода». Так, с точки зрения О. С. Карандашовой, в повести «Старосветские помещики» мир делится на внутренний («свой») и внешний («чужой»), в «Тарасе Бульбе» – на мир казаков, мир Запорожской Сечи («свой») и остальной мир («чужой»), в «Вие» – на реальный и фантастический «внешний» мир и слабый «внутренний» нравственный мир героя. В «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» О. С. Карандашова выделяет пространство героев (серое, убогое, скучное, замкнутое) и пространство автора (универсальное, идеальное).

Анализируя пространственное единство «Миргорода», исследовательница использует статьи по географии и истории, вошедшие в сборник «Арабески». О. С. Карандашова приходит к выводу, что весь цикл «Миргород» представляет собой историю разрушения человека, историю падения человечества, что на пространственном уровне отчётливо проявляется в проникновении и постепенном поглощении внутреннего пространства внешним. С такой трактовкой, на наш взгляд, трудно согласиться, учитывая, в частности, идиллический характер повести «Старосветские помещики» и утверждающий пафос повести «Тарас Бульба». О. С. Карандашова выделяет такие типы художественного пространства в цикле «Миргород», как реальное (синтез исторического и бытового); фантастическое; собственное пространство героев; авторское пространство. В целом анализируемая работа явилась шагом вперёд в изучении пространства и времени в раннем творчестве Гоголя.

В. О. Коркишко в диссертации «Хронотоп дороги в творчестве Н. В. Гоголя: семантика и художественные функции» [104] исследовала пространственно-временные координаты дороги и способы их метафоризации в циклах Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Петербургские повести», в поэме «Мертвые души», в «Выбранных местах из переписки с друзьями» и «Авторской исповеди» [104]. В частности, В. О. Коркишко рассматривает специфику изображения порогового пространства, функции хронотопа дороги в произведениях Гоголя, особенности хронотопа Невского проспекта в «петербургском тексте» писателя, хронотоп дороги как композиционный стержень поэмы «Мертвые души». В. О. Коркишко исследует также феномен дороги как элемент мировоззрения писателя, его духовного пути. При этом архетип дороги в жизни и творчестве Гоголя изучен на материале не только произведений писателя, но и его эпистолярного наследия [104]. К достоинствам рассматриваемой работы следует отнести удачный анализ функций и роли хронотопа дороги в произведениях писателя.

Выводы к разделу 1

В последние десятилетия появился ряд интересных исследований о художественном времени и художественном пространстве в творчестве Н. В. Гоголя, в которых предлагаются различные подходы к постижению этого сложного литературоведческого явления. Из всего массива научных изысканий, предметом изучения в которых стали категории художественного времени и/или пространства в произведениях писателя, наибольшее количество работ посвящено хронотопу дороги/пути, историческому времени, фантастическому пространству, образу города. Из произведений Гоголя хронотопическому анализу чаще всего подвергались поэма «Мертвые души», цикл «Петербургские повести», комедия «Ревизор».

Одним из наименее изученных аспектов рассматриваемой проблематики остаётся пространственно-временная структура гоголевских циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород». На материале первых сборников писателя

исследователями частично рассматривались фантастическое пространство и оппозиция «Диканька/Петербург», «своё/чужое» пространство в «Вечерах», героический хронотоп в повести «Тарас Бульба» и специфика организации пространства в повести «Вий».

Несмотря на то, что некоторые аспекты художественного пространства и художественного времени частично освещались в диссертациях И. Ф. Замановой, О. С. Карандашовой, В. О. Коркишко, И. И. Меркуловой, многие компоненты пространственно-временной картины мира в ранней прозе Гоголя до сих пор не привлекали внимание исследователей.

Таким образом, проблема изучения художественного времени и пространства в гоголевских циклах «Вечера» и «Миргород» не является научно исчерпанной, требует дальнейшего исследования, а отдельные, связанные с ней положения, нуждаются в пересмотре, дополнениях и уточнениях.

РАЗДЕЛ 2

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ КАТЕГОРИЙ «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ» И «ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО»: ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

В центре художественного произведения, как правило, находятся процессы, действия, события, протекающие в определённом времени и пространстве. Необходимость создания колорита времени и пространства возникла ещё в романтической литературе. Именно романтики, по мнению Н. К. Гея, «заронили в умы сомнения, которые в XX веке превратились в утверждение относительности временных и пространственных измерений», неразрывно связанных с определёнными системами мироздания, не имеющими ничего общего с априорными категориями бытия [28, с. 272]. В. Е. Хализев отмечает, что «хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философический характер, «выводить» словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира» [213, с. 214]. Хронотоп тесно связан с жанровой природой произведения. В. Г. Щукин писал, что хронотоп – это не только пространственно-временная «оформленность» события или состояния: «в нём выражается их жанровая специфика и жанровая завершённость» [222, с. 80]. Изучение художественного времени и пространства приобрело особую актуальность в XX веке. Исследователи столкнулись с проблемами определения категорий художественного времени и художественного пространства, хронотопа, с их классификацией, а также с выявлением их роли и функций в литературно-художественных моделях мира писателей.

Художественное время и художественное пространство являются важнейшими характеристиками художественного образа, которые обеспечивают целостное восприятие художественной действительности, организуют композицию художественного произведения и определяют, с точки зрения

М. М. Бахтина, «художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [3, с. 391]. Учёный подчёркивал, что именно хронотопам принадлежит основное сюжетобразующее значение, и даже язык произведения существенно хронотопичен [3, с. 398, 399]. И. Б. Роднянская указывает, что сюжетное действие, так или иначе, обусловлено временем и пространством, которые воспроизводят картину мира того или иного произведения «в символично-идеологическом, ценностном аспекте» [183, с. 487]. Эти категории рассматриваются при анализе любого литературного произведения, поскольку художественным событием считается «переход персонажем границ, которые разделяют части или сферы изображённого пространства-времени» [196, с. 183]. Кроме того, как справедливо замечает А. Б. Есин, «писатели используют пространственно-временную композицию как особый, осознанный художественный приём» [56, с. 58]. Этому же мнению придерживается Н. К. Гей, утверждающий, что временные и пространственные координаты являются не только каркасом произведения, но и одним из действенных средств организации его содержания [28, с. 282].

Большой вклад в изучение категорий художественного времени и художественного пространства в литературном произведении внёс П. А. Флоренский (отец Павел). Он одним из первых в отечественном литературоведении обратился к этой проблеме в исследовании «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924) [211]. Именно П. А. Флоренский впервые подчеркнул фундаментальную значимость категории пространства в структуре художественного произведения. По мнению исследователя, художественное произведение наиболее существенно характеризуется именно его пространством, а не сюжетом или художественными приёмами и средствами, поэтому «всё остальное может быть названо до известной степени вторичным и акцидентальным, хотя и выводится в порядке целеосуществления из первичной характеристики – пространственной» [211]. Пространство мыслится им как ядро, сама форма художественного произведения, без которой оно перестаёт

существовать. Следует согласиться с его справедливым утверждением, что картина действительности может быть построена только с учётом некоего пространства, поэтому путь к пониманию всего произведения в целом лежит через понимание его пространственной организации.

П. А. Флоренский обратил внимание на недостаточную изученность проблемы художественного пространства. «Между тем именно то, что по природе своей общедоступно, пространственность, <...> не анализируется и даже непосредственно не воспринимается в подавляющем большинстве случаев...», – пишет исследователь [211]. Координата времени представлена в его работе как характеризующая движение, изменение, рост, жизнь изображаемой реальности. В целом, в исследовании П. А. Флоренского доминирует материал, касающийся области философии, физики, математики, биологии, физиологии, психологии, музыки и живописи, а не литературоведения. Хотя, бесспорно, многие выводы и наблюдения, которые сделал отец Павел, анализируя время и пространство литературного произведения, актуальны и поныне.

Наиболее весомый вклад в изучение художественного пространства, художественного времени и хронотопа внесли М. М. Бахтин, Д. С. Лихачёв и Ю. М. Лотман.

Интерес к рассматриваемым категориям усилился в 1970-е годы, после публикации исследований М. М. Бахтина. В частности, один из разделов его книги «Вопросы литературы и эстетики» (1975), в которую вошли работы разных лет, имеет название «Формы времени и хронотопа в романе». Одной из заслуг М. М. Бахтина является то, что он ввёл в литературный обиход термин «хронотоп», подчёркивающий взаимосвязь временных и пространственных отношений, и проанализировал «всеобъемлющие (большие) романские хронотопы». Так, М. М. Бахтин выделяет три основных типа хронотопов в греческом романе. Первый – «чужой мир в авантюрном времени» авантюрного романа [3, с. 253]. Хронотоп второго типа – авантюрное, кризисное, бытовое время, соединённое с путём странствований-скитаний и хронотопом дороги в авантюрно-бытовом романе [3, с. 261–280]. И, наконец, третий вид времени-места

– «хронотоп – жизненный путь ищущего истинного познания» в биографическом романе [3, с. 281]. Кроме того, исследователь анализирует хронотоп рыцарского романа – «чудесный мир в авантюрном времени» [3, с. 304], раблезианский хронотоп, идиллический хронотоп, хронотоп замка и хронотоп «гостиной-салона», а также хронотоп дороги, встречи, порога, улицы и площади и даже хронотоп автора и хронотоп слушателя-читателя. М. М. Бахтин оперирует такими понятиями, как «временной ряд», «временной отрезок», «вневременное зияние», «хронотопические ценности», «реальный хронотоп», «народный хронотоп площади», «фольклорный хронотоп», «промежуточные хронотопы» (например, театральный хронотоп), «любовно-идиллический хронотоп в эллинистической поэзии», «буколический пастушеско-идиллический хронотоп в александрийской поэзии», «хронотоп трудовой идиллии», «семейно-идиллический хронотоп», «хронотоп природы», «вертикальный хронотоп Данте» и т. д. В указанном исследовании рассматриваются следующие типы времени: историческое, природное, мифологическое, бытовое, биографическое, биологически-возрастное, циклическое, авантюрное, фольклорное, народно-мифологическое, мистерийное, карнавальное. С точки зрения М. М. Бахтина, ведущим началом в хронотопе является время. Пространству он уделяет немного внимания, считая его компонентом, дополняющим время, который, по сути, не играет существенной роли в произведении. Исследователь также выделяет ряд хронотопических мотивов. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» [2], опубликованной в 1979 году, учёный проанализировал такие понятия, как «пространственная форма героя», «пространственное целое героя и его мира», «временное целое героя». В данном исследовании проанализирован широкий круг пространственно-временных явлений, однако в большинстве случаев они лишь упоминаются как существующие.

Заслуги М. М. Бахтина в изучении категорий времени и пространства неоспоримы. Именно ему принадлежит наиболее детальный анализ романских хронотопов и именно он ввёл в литературоведческий обиход ряд терминов, которые и ныне активно используются в анализе пространственно-временной

картины мира в литературном произведении. Работы М. М. Бахтина стали своеобразной основой, фундаментом в области исследования хронотопов.

Учёный не ставил перед собой задачу дать чёткие определения видов времени и пространства или классифицировать их. Отсутствие в современном литературоведении конкретизированной классификации видов хронотопов породило множество подходов как к анализу понятий времени и пространства, так и к их определению в целом. Вследствие этого в современных исследованиях можно встретить такие, например, неудачные и неточные (на наш взгляд) определения, как «хронотоп зари» [153].

В 1967 году художественное время и художественное пространство были детально проанализированы Д. С. Лихачёвым в его работе «Поэтика древнерусской литературы» [127]. Две главы данного исследования посвящены поэтике рассматриваемых категорий, в частности, анализу художественного пространства сказки и художественного пространства в произведениях древнерусской литературы. При этом, как и в работах М. М. Бахтина, здесь более глубоко анализируется категория художественного времени. Д. С. Лихачёв пишет о художественном времени в фольклоре, замкнутом времени сказки, эпическом времени былин, обрядовом времени причитаний и летописном времени в древнерусской литературе, а также о художественном времени в произведениях Ф. М. Достоевского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. А. Гончарова. Кроме того, в указанном труде Д. С. Лихачёва исследуются такие понятия, как аспект «вечности», пространственное изображение времени, настоящее время, «воскрешение прошлого», «перспектива времени», преодоление времени.

Большое значение в изучении поэтики пространства имеет исследование Ю. М. Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» [132]. Анализируя художественное пространство в произведениях Н. В. Гоголя, исследователи часто обращаются к данной работе. Следует заметить, что указанная статья Ю. М. Лотмана стала значимым шагом вперёд в изучении поэтики хронотопов в целом. Исследователь связывает понятия «художественное пространство» и «модель мира», подчёркивая, что «художественное пространство

представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [132, с. 622]. Язык художественного пространства является, с его точки зрения, особой моделирующей системой. Следовательно, возникает возможность моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое «выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [132, с. 625]. Так, Ю. М. Лотман разграничивает героев неподвижного, «замкнутого» locus'a и героев «открытого» пространства. Автор рассматривает траекторию движения героев в пространстве, функции героев, зависимость персонажей от того или иного типа пространства, роль пространственной отграниченности в художественном тексте.

Работу Н. К. Гей «Поэтическое время и пространство» [28] можно отнести к незаслуженно забытым исследованиям. Она увидела свет в 1975 году и представляет большой интерес для литературоведов, между тем о ней редко упоминается в научных трудах. Н. К. Гей рассматривает в основном художественное время на материале произведений А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, М. Горького, Д. Голсуорси, Т. Манна, М. Пруста, Д. Джойса, У. Фолкнера. В частности, он детально анализирует временные наречия, «временные масштабы», хронологию, «временное пространство произведения», дискретность неразложимого временного потока, стягивание различных временных плоскостей «в узел», расщепление и синтез времён в повествовании и т. д. Исследователь подчёркивает, что время и место несут «вовсе не служебно-информационную нагрузку, но художественно-конструктивную» [28, с. 264–265]. Войдя в мир художественной правды, они «становятся её константами, составляющими содержания» [28, с. 277].

Неоценимый вклад в разработку категории хронотопа внёс А. Я. Гуревич. Именно он ввёл в литературоведческий обиход термин «модель мира» и синонимичные ему (с точки зрения А. Я. Гуревича) понятия «картина мира» и «образ мира» [42, с. 16]. В его работе «Категории средневековой культуры» время и пространство рассматриваются как компоненты «модели мира» разных эпох:

первобытного общества, Античности, Средневековья и Возрождения. Исследователь подчёркивает, что художественное время и художественное пространство в литературе имеют специфические особенности, в большей степени проистекающие из особых идеологических и художественных задач, возникавших перед писателями [42, с. 34]. А. Я. Гуревич считает, что специфику восприятия мира и пространства в далёкие от нас эпохи можно понять лучше, учитывая категории микрокосма и макрокосма (или мегакосма) [42, с. 52].

Интересный подход к проблеме анализа хронотопов в повествовательной прозе можно найти в статье Н. Ф. Копыстьянской «Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма» [103]. Исследовательница предлагает шесть схем, в которых выделяет компоненты общей пространственно-временной структуры произведения, социально-исторического хронотопа, авторского хронотопа, сюжетного времени, хронотопа и ритма персонажей, ретроспекции. Н. Ф. Копыстьянская анализирует эволюцию и трансформации форм пространства и времени в произведениях Э. Гофмана, Ф. Шлегеля, А. В. Шлегеля, Ф. Новалиса, В. Гюго, Я. Коллара и других романтиков.

Особого внимания заслуживают работы А. Б. Есина, посвящённые художественному времени и художественному пространству [57; 56; 58]. В них содержится мастерский, на наш взгляд, анализ типов, свойств, функций и особенностей художественного времени и пространства, который отличается новизной и оригинальностью. Не случайно работы данного исследователя приобрели хрестоматийный характер и стали частью учебных пособий. Именно А. Б. Есин указал, что пространство следует анализировать с учётом заполняющих его предметов, а судить о времени – по происходящим в нём процессам. Благодаря его наблюдениям мы знаем, что «повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот» [56, с. 54]. Главным же преимуществом его работы «Время и пространство», как нам кажется, является обилие примеров из произведений, принадлежащих к разным жанрам, течениям, эпохам. В указанной работе обстоятельно рассматриваются две основные

концепции времени; условность времени и пространства в разных родах литературы; преимущества, которые даёт автору использование дискретности (фрагментарности) пространства и времени; роль повествователя в хронотопической структуре произведения. А. Б. Есин говорит о времени бессобытийном, сюжетном или фабульном, хроникально-бытовом, абстрактном и конкретном, завершённом и незавершённом (замкнутом и открытом), циклическом, суточном, субъективном времени персонажа, читательском времени. Категория художественного пространства рассматривается им не так пристально: исследователь анализирует особенности пространства абстрактного (всеобщего) и конкретного, в частности, символику и роль в произведении вымышленных и реальных топонимов. Однако следует признать, что указанная работа А. Б. Есина по праву может считаться наиболее значимой после хронотопических исследований М. М. Бахтина, Д. С. Лихачёва, Ю. М. Лотмана, Н. К. Гея и А. Я. Гуревича.

Также заслуживает внимания пример хронотопического анализа художественного текста, представленный в работе А. Я. Эсалнек «Хронотоп в эпическом произведении» [224]. Исследовательница подчёркивает, что «пространственно-временные параметры очень важны и репрезентативны при рассмотрении любого произведения» [224, с. 112]. Специфика и значение хронотопа анализируются на примере романов «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и «Бесы» Ф. М. Достоевского. Автор указанной работы кратко пишет также о смещении и наложении временных пластов, сужении пространства, расширении пространственно-временных границ произведения, значении времени и пространства для раскрытия личностного облика героев, роли прошлого в его соотношении с настоящим [224, с. 111–119].

Особый подход к анализу пространства находим в работах И. А. Есаулова [55]. В частности, много внимания он уделяет пространственной организации литературного произведения и православной традиции, взаимоотношению духовной (первичной) реальности и реальности художественного текста.

Взаимосвязь категорий и форм времени и пространства, а также классификации форм времени-пространства с учётом фольклорной и литературной традиции анализируются в учебном пособии по теории литературы Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана и В. И. Тюпы [196]. В данной работе выделяется такая форма пространства-времени, как локус «чужого мира с остановленным историческим временем» (контрастный дублёр мира в целом с его исторической динамикой): хронотоп «затерянного» или «мёртвого» мира (изолированной страны, города, дома-замка) [196, с. 183]. Авторы пособия рассматривают также пространственные оппозиции «верх/низ», «своё/чужое»; антитезу «замкнутости/разомкнутости».

Интересным представляется исследование В. Г. Щукина «Окно как «жанровый локус» и поэтический образ», в котором анализируется поэтическое обыгрывание образа окна в произведениях русских писателей. Заслуживает внимания используемый В. Г. Щукиным термин «*микрохронотоп*» [222, с. 80], который, как нам кажется, можно противопоставить бахтинскому определению «всеобъемлющего (большого)» хронотопа. М. М. Бахтин использует этот термин в анализе романа. Думается, что его можно применять и к другим жанрам. Несомненно то, что хронотопы литературного произведения необходимо разграничивать в зависимости от их вида, роли и функций в произведении, а также от жанра произведения. Например, в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» очевидна несопоставимость исторического хронотопа и хронотопа дома (который в данном произведении можно считать микрохронотопом). Мы полагаем, что «большие» хронотопы так или иначе включают в себя несколько микрохронотопов, таких как хронотоп дороги, хронотоп дома, хронотоп порога и т. д. Так, мифологический хронотоп может «подчинять» себе микрохронотопы волшебного колодца, моста (через реку), избушки Бабы-Яги и т. п.

В конце XX – начале XXI века разных аспектов проблемы пространственно-временной поэтики в художественных произведениях различных писателей касались Н. Ф. Ржевская [181], С. А. Бабушкин [1], Н. Г. Сивохина [188], З. Я. Тураева [204], А. Б. Ботникова [13], Н. Ф. Копыстьянская

[95; 97; 98; 100; 101; 99; 103; 102], А. В. Кеба [78], И. Ренская [180], Ю. А. Глазырина [30], Р. А. Ткачёва [200], И. Ю. Блинова [7], Н. Д. Григораш [99], Ким Су Кван [79], Л. В. Бугрова [15], О. Ф Немировская [156], Н. А. Лисюк [125], Я. С. Маркович [138], Д. В. Морозов [149], И. И. Меркулова [144], Г. В. Вдовин и Л. А. Софронова [20], Е. Г. Хомчак [214], Г. Н. Мухарлямова [153], В. О. Коркишко [104], С. Г. Григоренко [39] и другие.

2.1 Концепции, виды и свойства художественного времени в литературном произведении

Литература в большей мере, нежели любой другой вид искусства (не считая кино), существует во времени, зависит от него и использует его. Время – объект и субъект изображения в литературном произведении. Художественная литература «воспроизводит преимущественно жизненные процессы, протекающие во времени, т. е. человеческую жизнедеятельность, связанную с цепью переживаний, мыслей, намерений, поступков, событий» [27, с. 47]. Н. К. Гей справедливо заметил, что произведение «заключает в себе только ему присущее, характеризующее данный художественный мир, поэтическое время, которое необходимо для образного воссоздания событий, чувств и переживаний» [28, с. 260].

Художественное время – одна из важнейших категорий поэтики, обеспечивающая целостное восприятие созданной автором картины мира. Это многомерная литературоведческая категория, которая, будучи одной из базовых, подверглась множеству трансформаций и к настоящему времени имеет большое количество толкований и классификаций.

В узком значении художественное время – это один из элементов композиции, обозначающий собственно временной ряд, совокупность и интенсивность событий и происшествий, а также темп повествования в литературном произведении, характеризующий художественные образы этого произведения и отражающий представление автора о мироустройстве, его мировоззрение и мировосприятие.

В широком значении художественное время – это, во-первых, протяжённость событийности в литературном произведении. Вместе с тем это и конкретное социально-историческое время действия, «определяющее структуру жизни любого круга людей в тот или иной период» [224, с. 110]. Например, основное сюжетное действие в исторической повести Гоголя «Тарас Бульба» относится, по мнению В. Я. Звизняцкого, к 20–30 годам XVII века [31, с. 424].

Во-вторых, художественное время – это реальное, бытовое, биографическое время жизни героев, его длительность и протяжённость. Так, Гоголь выделяет несколько временных периодов жизни сыновей Тараса Бульбы: время, проведённое в семинарии и в родительском доме, а также время, связанное с пребыванием на Запорожской Сечи, участием в боевых походах и т. д. В-третьих, это, безусловно, время повествования, то есть время рассказывания о происшедшем.

Первые два компонента художественного времени соотносятся с *фабульно-сюжетным временем*, а третий – с временем *повествовательно-нарративным*. Другими словами, художественное время в литературном произведении – это *изображённое / рассказанное время* («*erzählte Zeit*») и *время изображения / время рассказывания* («*Zeit des Erzählens*») [56, 161, 196]. А. А. Потебня определяет эти две формы как «время реальное» и «время художественное» [161, с. 289]. Вероятно, вслед за ним А. Б. Есин характеризует их как «реальное (сюжетное)» и «художественное время» [56, с. 55].

Время, ставшее объектом изображения, и изображённое время в литературном произведении разграничивались в немецких исследованиях по поэтике, начиная с 30–х годов XX века. Указанные формы художественного времени редко совпадают. Ярким примером такого несоответствия (несовпадения) А. Б. Есин считает временную структуру «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя. В данном произведении между основными событиями и приездом повествователя в Миргород проходит около полутора десятка лет, скупо отмеченных в художественном тексте. Между тем, эти годы не были абсолютно пустыми,

бессобытийными: умерли судья Демьян Демьянович и кривой Иван Иванович, в Миргороде произошла перепланировка улиц, а герои продолжали свою тяжбу и старели [58, с. 103].

Издавна сложились две концепции времени в художественном произведении – *циклическая* и *линейная*. Обе концепции тесно связаны с философией, теологией и культурологией.

Понятие *циклического времени* изначально восходит к античности и связано с языческим земледельческим циклом, нашедшем отражение в мифах и легендах. В эпоху христианства категория циклического времени была переосмыслена и получила новое, библейское значение – повторяемости человеческой истории: от рая времён Адама и Евы (через грех – раскаяние – искупление) – к царству небесному (раю). В художественной литературе чаще всего наблюдается синтез языческой и христианской семантики. Циклическое время литературного произведения подразумевает постоянность каких-либо состояний, повторяемость, круговорот однотипных событий и действий, возврат к началу, движение по кругу в цепи событий, лет, эпох. Циклический характер времени находит отражение в художественной хронологии произведения: например, в движении от весны к зиме, в смене времён года, чередовании будней и праздников, в мотиве вечности и т. д.

К циклическому времени также причисляется *ахронность* (термин Ю. М. Лотмана). В *ахронном времени* события и действия не относятся ни к настоящему, ни к прошедшему времени и представляют собой многократное повторение одного и того же. При этом даже однократные происшествия не вносят ничего нового в развитие действия, могут много раз повторяться и никак не влияют на характеры и жизнь героев [132, с. 638]. По мнению исследователя, принципом ахронности отличается внутренний (буколический) мир имени гоголевских старосветских помещиков.

Характерными чертами *линейной концепции времени* являются длительность, одномерность, непрерывность, необратимость, упорядоченность, последовательность и закономерность процессов, событий, действий и

происшествий. Такую концепцию А. Я. Гуревич называет «линейно-финалистской» [42], а А. Б. Есин подчёркивает, что она подразумевает «движение во времени человеческого существования от рождения до смерти» [57, с. 96].

В художественном произведении линейность времени проявляется в хронологическом изложении событий, в последовательности (иногда – предугадываемости, логичности) действий персонажа, а также в однонаправленном протекании событий, действий и происшествий от завязки к развязке, к завершению конфликта. Примером линейного времени может служить повесть Н. В. Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала», фабульно-сюжетное время которой движется от завязки к развязке и традиционно завершается смертью героя и исчерпанностью авторских размышлений о бесовских кладах и «дьяволе в человеческом образе».

Начиная с эпохи Возрождения, линейная концепция времени ассоциируется с идеей прогресса. Соответственно, художественное время в литературных произведениях чаще имеет линейный, а не циклический характер. С точки зрения А. Я. Гуревича, на протяжении всей истории можно наблюдать «сочетание линейного восприятия времени с циклическим, мифопоэтическим, «мечтательным уплотнением времени» (Томас Манн) в разных формах» [42].

В литературоведении существует ещё одна – философско-теологическо-культурологическая концепция времени: *атемпоральное время*. Это время «золотого века», гармонии, безоблачного, счастливого, мирного, радостного существования, удачного воплощения планов в жизнь, свершения подвигов и т. п. Атемпоральная концепция времени чаще всего встречается в пасторальных, идиллических повестях, одах, утопиях, ухтониях (по аналогии с «утопией» – жанр художественной литературы, описывающий идеальное, «золотое» с точки зрения автора время). Однако, по мнению А. Б. Есина, атемпоральное время является не отдельной концепцией, а редкой разновидностью циклического времени, суть которой заключается в том, что «мир мыслится абсолютно неизменным, а значит, категория времени утрачивает смысл» [57, с. 95].

Думается, что термины «ахронность» и «атемпоральность» можно рассматривать как близкие по значению. Но их, на наш взгляд, не следует относить ни к циклической, ни к линейной концепциям времени, так как эти два понятия обозначают *безвремя*, или остановившееся время, тогда как обе вышеуказанные концепции подразумевают движение, бег времени. Ахронное и атемпоральное время, напротив, имеют статичный, «замерший», «законсервированный» характер. Этим двум видам художественного времени не свойственна длительность, насыщенность событиями, что противоречит самой сути времени – развитию, прогрессу, движению вперёд.

Категория художественного времени, как форма изображения, воплощается в художественном тексте при помощи разнообразных авторских средств. События в литературном произведении могут излагаться поминутно, ежедневно, еженедельно (например, в форме дневников), то есть, последовательно, хронологически упорядоченно и детально, что производит впечатление длительности действий, процессов и состояний или их достоверности, правдоподобности. Противоположной формой реализации художественного времени является использование автором временной дискретности (фрагментарности), которая позволяет выбирать из всего потока времени наиболее существенные и сюжетно значимые моменты, пропуская «пустоты». Эту же функцию в произведении часто выполняет фигура повествователя, который может «растягивать» время или, напротив, «сжимать» его, поворачивать вспять и легко переходить из одного времени в другое или изображать параллельные времена и действия, происходящие в разных местах одновременно. Иногда в небольшом пространственном континууме «соседствуют» разные временные «течения». Например, в книге Терри Гудкайнда «Второе правило волшебника» изображён Дворец Пророков, в котором время течёт медленнее, чем за его стенами, во «внешнем» мире. Часто для того, чтобы показать события, происходящие в настоящий момент в разных местах, писатели используют такие волшебные/сакральные/магические предметы, как зеркала, магические сферы, воду. Так, в трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» в качестве такого

«проводника» используются «палантиры» – «видящие» камни. Приёмы путешествия во времени, ретроспекции (обращения к прошлому), проспекции (обращения к будущему), а также ретардации, воспоминания, сны, различные формы инобытия героев (смерть, прижизненное пребывание в другом временном измерении, сумасшествие, алкогольное или наркотическое опьянение, одержимость бесами и т. д.) тесно связаны с сюжетной линией произведения. Однако, помимо этого, указанные способы воплощения художественного времени раскрывают подтекст произведения и являются мощным средством психологизма и катализатором развёртывания действий. Этой же цели служит и противоположный приём – отсутствие какой бы то ни было привязки сюжетного действия ко времени, как, например, в романе Ф. Кафки «Замок».

Литература богата формами и видами художественного времени. Так, по характеру условности различают *абстрактное время* (характерной особенностью которого являются вневременной сюжет и конфликт, вечные образы и вечные ценности) и *конкретное время*, то есть, время, указанное автором/повествователем или угадываемое из контекста. К формам конкретизации художественного времени А. Б. Есин относит, во-первых, «привязку» действия к историческим ориентирам, датам, реалиям и, во-вторых, обозначение циклического времени [56, с. 52].

В зависимости от характера восприятия времени Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа и С. Н. Бройтман выделяют «*объективное*» время (данное в восприятии повествователя или автора) и «*субъективно-переживаемое*» время (представленное с точки зрения героя). Последнее, по мнению исследователей, имеет два подвида: «*субъективно-иллюзорное время героя*», которое «сопряжено с приобретением опыта и приводит к открытию истины»; и «*время «потока сознания» на фоне протекающего в совершенно ином темпе и содержательно иного времени внешнего события*» [196, с. 182].

Необходимо уточнить, что «объективное» время придаёт повествованию черты правдоподобности, подчёркивает свойственный ему историзм или документальность. Такое время создаёт иллюзию реальности описанных событий,

представляет их как такие, которые происходили на самом деле. «Субъективно-переживаемое» время характеризуется тем, что герой воспринимает обыкновенный ход событий особенно остро, в его восприятии время замедляется или ускоряется, секунда может остановиться и длиться целую вечность или же наоборот – дни, недели, месяцы пролетают как одно мгновение в разных типах пространства или в зависимости от эмоционально-психологических переживаний персонажа. Так, Петрусь Безродный в повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» едва дождался заветной ночи: «Экая долгота! Видно, день божий потерял где-нибудь конец свой», – думает герой [32, с. 39]. В преддверии волшебной ночи время для него тянулось бесконечно медленно. Ярким примером «объективного» и «субъективного» художественного времени являются «повествовательно-нарративный» и «фабульно-сюжетный» пласты «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Два Ивана ведут тяжбу уже около семнадцати лет, и для них это время пролетело в неизменной вражде, в одних и тех же судебных заботах, в то время как рассказчик отметил, что за период ссоры они поразительно постарели, а в Миргороде произошло множество перемен.

Большинство исследователей обращает внимание на отдельные, наиболее важные, по их мнению, виды времени. Так, А. Б. Есин выделяет «бессобытийное», «сюжетное, или фабульное» и «хроникально-бытовое» время. Бессобытийным он считает «реальное» время, равное нулю (например, в описаниях различного рода). Сюжетное или фабульное время, как полагает исследователь, «фиксирует события и действия, существенно меняющие или человека, или взаимоотношения людей, или ситуацию в целом», а в хроникально-бытовом времени событий как таковых нет, и всё происходящее никак не влияет на персонажей и не двигает сюжет от завязки к развязке [56, с. 55–56]. Отталкиваясь от наблюдений А. Б. Есина, в классификации художественного времени, на наш взгляд, можно выделить отдельную группу – время, определяемое «по характеру насыщенности событиями».

И. Б. Роднянская противопоставляет *хроникально-бытовое время* и *событийное (изначально – приключенческое)*, и отмечает значимость

«переломного, кризисного времени решающих испытаний, измеряемого немногими днями и часами» [183, с. 488] как наиболее весомых «открытий» в хронотопической сфере литературоведения. В. Е. Хализев перечисляет разновидности художественного времени, не давая определений и примеров. Однако именно он разграничивает такие виды времени, как *космическое, календарное, суточное*, а также пишет о *соотнесённости прошлого, настоящего и будущего* [213, с. 213].

С точки зрения Д. С. Лихачёва, художественное время в словесном произведении может быть «открытым» и «закрытым». «Открытое» время предполагает наличие других событий, совершающихся одновременно за пределами произведения, его сюжета; «закрытое» время замкнуто в себе, совершается только в пределах сюжета и не связано ни с событиями, совершающимися вне пределов произведения, ни с историческим временем [128].

Мы полагаем, что проблема классификации художественного времени не исчерпана и нуждается в дополнениях и уточнениях. Фабульно-сюжетное художественное время в литературном произведении, на наш взгляд, может иметь следующие формы и характеристики.

1. *Социально-историческое* или *историческое время*. Оба термина в равной мере используются литературоведами в одном и том же значении, однако первый представляется более ёмким и точным. Социально-историческое время отражает процессы, протекающие в определённом коллективе/обществе/городе/стране в определённое историческое время, которое обозначено прямо или косвенно. С точки зрения В. Е. Хализева, это «характеристики смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества» [213, с. 213]. Примеры социально-исторического времени можно найти практически во всех повестях, вошедших в гоголевские циклы «Вечера» и «Миргород», кроме «Заколдованного места». Социально-историческое время является фоном для развёртывания сюжетных действий в романах В. Скотта, А. Дюма-отца, В. Гюго, Ф. Купера, Ф. Стендаля, А. Ф. Писемского, Л. Н. Толстого, П. А. Кулиша, М. Н. Загоскина и многих других писателей.

2. *Хроникально-бытовое время.* «Динамика такого времени крайне условна, а его функция – воспроизводить устойчивый уклад жизни», – пишет А. Б. Есин [56, с. 56]. В отличие от приключенческого времени, оно, как указывает И. Б. Роднянская, «не имеет безусловного начала и безусловного конца («жизнь продолжается»)» [183, с. 488]. Хроникально-бытовое время чаще всего служит основой эпических, иногда драматических произведений. В большей или меньшей мере примеры использования хроникально-бытового времени встречаются во всех «украинских» повестях Гоголя, за исключением повести «Заколдованное место». Этот вид художественного времени выходит на первый план во многих произведениях О. Бальзака, Г. Флобера, А. С. Пушкина («Евгений Онегин»), И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, А. П. Чехова, И. С. Нечуй-Левицкого и др.

3. *Авантюрное или приключенческое время.* Эта разновидность фабульно-сюжетного художественного времени всегда имеет начало и конец, отличается завершённостью, а также сопряжена с ситуациями (временем) испытания. Часто оно имеет «точечный» характер (от испытания к испытанию). Авантюрное/приключенческое время, на наш взгляд, более свойственно произведениям эпического рода. Этот вид художественного времени встречается, например, в повестях Гоголя «Сорочинская ярмарка» и «Ночь перед Рождеством», в романах Майн Рида, Р. Л. Стивенсона, Дж. Конрада, Р. Хаггарда, Дж. Лондона, Р. Киплинга, У. Коллинза, Ж. Верна, Ф. Купера, М. Ю. Лермонтова («Герой нашего времени»), Б. Н. Полевого («Повесть о настоящем человеке»), А. Н. Рыбакова («Кортик») и др. Следует заметить, что этот вид художественного времени нередко сочетается с временем социально-историческим или кризисным.

4. *Кризисное время,* как указывают Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман, сродни авантюрному/приключенческому, но, в отличие от них, противостоит обычному времени жизни героя. «В таких случаях автор изображает одни только «решающие» события на фоне кратких сообщений о других, связанных с обычным ходом времени» [196, с. 182]. Кризисное время характерно, как справедливо замечает И. Б. Роднянская, для произведений

Ф. М. Достоевского. Авантюрное (приключенческое) время, с нашей точки зрения, является более всеобъемлющим, так как перемежается с несколькими другими видами времени, а кризисное время чаще сочетается с одним лишь суточным, поскольку переломные события в жизни героя обычно происходят в течение довольно короткого периода времени – нескольких минут, часов, дней или недель. При этом, как мы полагаем, темп повествования в передаче кризисного времени характеризуется интенсивностью, насыщенностью не столько событиями, сколько психо-эмоциональными переживаниями героя. Описание действий, событий может вообще отсутствовать в художественном тексте и заменяться состоянием сна или инобытия героя, в котором тот проживает кризисные, жизненно важные, решающие мгновения. Кризисное время встречается, например, в новеллах С. Цвейга.

5. *Мистическое время* наполнено сверхъестественными, необъяснимыми, таинственными событиями и персонажами, не принадлежащими к миру людей (ведьмами, знахарями, колдунами, духами, чудищами, богами, «нечистью», мифологическими существами и т. д.). Мистическими также можно считать праздничные, полухристианские-полуязыческие дни вроде Рождества, Троицы, Ивана Купала, русалий и т. п. Мистическое время в сочетании с мотивом испытания часто переплетается с приключенческим и суточным временем (полночь). Это неблагоприятное для героя время, поэтому действия, предпринятые персонажем в эту пору, могут оказаться неудачными, либо же иметь нехорошие последствия. Так, клад, найденный Петрусем Безродным в повести «Вечер накануне Ивана Купала» в мистическое время – в глухую полночь, не принёс ему счастья; а с женой деда из «Пропавшей грамоты» после его благополучного возвращения каждый год происходили необъяснимые вещи. Мистическое время, наряду с фантастическим и хроникально-бытовым, является одним из основных временных компонентов в повести Н. В. Гоголя «Вий». Этот вид времени характерен для произведений романтиков вообще.

6. *Фантастическое время* нередко смешивают с мистическим и суточным, но этот вид фабульно-сюжетного художественного времени встречается

значительно реже, чем мистическое время. Обычно фантастическое время тесно связано с фантастическим пространством и функционирует в тексте произведения как фантастический хронотоп. Однако автор может использовать категорию фантастического времени и отдельно. Формы проявления фантастического времени разнообразны: временные сломы, перенесения в прошлое, будущее или параллельные временные течения, «временные дыры», в которых бег времени ускоряется, замедляется или вообще останавливается. Фантастическим является время, измерение которого отличается от общепринятого. Например, в «Хрониках Нарнии» Клайва Льюиса за привычную секунду может пройти несколько столетий, культурных эпох, смениться огромное количество поколений. Фантастическое время отличается множеством форм индивидуализации и имеет свои особенности в разных произведениях. В целом, оно, на наш взгляд, характеризуется нарушением рамок, границ, максимальной условностью, пространственными деформациями, присутствием фантастических персонажей и переживанием героем чувств удивления, страха, ужаса. Фантастическим является также выдуманный автором период времени, невозможный, абсурдный с точки зрения героев или читателя, существование которого отвергается всеми законами логики и мироздания. Этот вид художественного времени часто переплетается с авантюрным (приключенческим) или космическим временем. Фантастическое время встречается в новеллах Э. По, романах Г. Уэллса, Р. Желязны («Хроники Амбера»), К. Булычева («Приключения Алисы»), Т. Пратчетта («Ночная стража», «Вещи сестрички»), Т. Гудкайнда (цикл «Меч истины») и др.

7. Идиллическое время. Благодаря жанру утопии в литературоведении довольно прочно утвердилась категория идиллического пространства, но идиллическое время при этом рассматривается редко и бегло. Это «золотое время» взаимной вечной любви и крепкой верной дружбы, время счастливого существования. Однако идиллическим можно считать и время, наполненное неблагоприятными событиями, испытаниями, при условии, что герой чувствует себя в этот период счастливо и комфортно. Он может изменяться, стареть, слабеть, его жизнь может быть наполнена приключениями, неожиданными и

непредсказуемыми поворотами событий, но при этом он будет доволен сложившимися обстоятельствами. В таком случае субъективно-переживаемое время персонажа также может называться «идиллическим». Таким, например, является художественное время в повести Гоголя «Старосветские помещики». При этом объективное время данного произведения может быть причислено к другому виду, например, к хроникально-бытовому. В отличие от ахронного и атемпорального, идиллическое время не обязательно предполагает неизменность мира и его безотносительность к прошлому, настоящему или будущему. Более того, идиллическим может быть как время прошлого, так и предполагаемое или желаемое будущее. Идиллическое время чаще всего сочетается с мифологическим («золотое время» прошлого) или биографическим (например, счастливая, беззаботная юность и т. д.).

8. *Мифологическое время.* Мифологическое время, возникшее в архаических моделях мира, направлено в обратную сторону: от настоящего – к прошлому. Для рассказчика прошедшие события ещё актуальны и не относятся к иному периоду времени, как считает И. Б. Роднянская [183, с. 488]. Поэтому мифологическое время не является необратимым, линейным. Здесь возможны повороты времени вспять и выходы в известное повествователю будущее. Мифологическое время нередко сопряжено с мотивами вечности («Страшная месть»), испытания и расплаты кровью за переход в демонический мир («Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота»), «временными суевериями», например, верованиями в то, что клад, добытый в ночь на Ивана Купала, не принесёт счастья. Для мифологического времени характерны неоднородность, условность, относительность; символическая значимость календарного и суточного времени; персонификация, а также использование демонологических, библейских и мифологических образов и мотивов.

9. *Биографическое время* определяется В. Е. Хализевым как «детство, юность, зрелость, старость» [213, с. 213]. Данное определение также необходимо дополнить и расширить. Помимо возрастных стадий, биографическое время в художественном произведении связано со значимыми периодами жизни героя.

Этот вид художественного времени присутствует практически в каждом произведении и представлен чаще всего как время раскрытия характера, роста и становления человека. Однако биографическое время не всегда является существенным элементом композиции. Подобные временные пласты часто используются автором как второстепенные компоненты временной структуры художественного произведения. Так, в «Вечерах» и «Миргороде» Н. В. Гоголя биографическое время можно обнаружить в каждой из повестей, но важную роль оно играет лишь в двух из них: в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», где возраст и становление главного героя обыгрываются и акцентируются рассказчиком, и в повести «Тарас Бульба», где сюжетно значимым является период становления Остапа и Андрия в бурсе. Возрастные стадии в художественном произведении также могут противопоставляться, например, в трилогии Л. Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность».

10. Космическое время связано, по мнению В. Е. Хализева, с представлением о вечности и вселенской истории [213, с. 213]. Нужно отметить, что, помимо этого, космическое время также включает представления о мироздании и о Боге. Оно чаще встречается в художественных текстах, насыщенных философской, религиозной или мифологической тематикой. В большинстве случаев космическое время используется авторами как символически насыщенный компонент мифологического времени.

11. Календарное время представлено сменой времён года, будней и праздников. Календарное время является важным компонентом композиции эпических произведений, но при этом оно редко выполняет сюжетообразующую функцию, как, например, в новелле О'Генри «Последний лист».

12. Суточное время – день и ночь, утро и вечер, рассвет и закат, полдень и полночь и т. д. У Гоголя этот вид времени имеет как традиционное, так и символическое значение. Так, светлое время суток благоприятно для человека, в то время как ночью господствует тёмная, нечистая сила, а героев подстерегают опасности и приключения. Суточное время приобретает особую сюжетно-

функциональную значимость в новеллах С. Цвейга «Двадцать четыре часа из жизни женщины» и «В сумерках».

13. Бессобытийное время наиболее часто встречается в описаниях, в лирических отступлениях и т. п. Такой вид времени, на наш взгляд, отсутствует в первых двух гоголевских циклах, поскольку практически все описания соотносятся здесь с понятиями движения/неподвижности. Пейзажи и интерьеры в «украинских» повестях «оживают», движутся во времени, изменяются, становятся полноценными участниками событий.

Следует упомянуть ещё один значимый вид художественного времени, который, тем не менее, довольно редко встречается в литературе. Это *эпическое время*. Этот вид времени М. М. Бахтин рассматривает как «абсолютное прошлое», «время праотцев и героев, отделённое непроходимой границей от реального времени современности» [4, с. 367]. Такой временной пласт, по его мнению, характерен для произведений Гомера. Д. С. Лихачёв отмечает, что жизнь и подвиги героя в эпосе – постоянно длящееся настоящее даже тогда, когда они взяты из минувшего. То есть, в эпосе функционирует условный мир с условным временем протекания в нём событий [126, с. 46]. Н. К. Гей, в отличие от М. М. Бахтина и Д. С. Лихачёва, утверждает, что эпос ещё «не знает» времени, и эпическое время нельзя назвать специфически литературным [28, с. 262, 263].

Сюжетно важным является сравнение или противопоставление прошлого, настоящего и будущего. При этом писатели чаще отдают предпочтение прошлому, реже – будущему (в первую очередь в научной фантастике и лирике). Традиционным в литературе считается временное противопоставление «прошлое/настоящее», где прошлое обрисовывается с ностальгией и в идиллических тонах в противовес мрачному, трагическому, не оправдавшему надежд настоящему.

Приуроченность к настоящему или прошлому актуальна и в системе литературных родов. Так, в лирических произведениях, как правило, объектом изображения становится настоящее время, в эпосе – давно прошедшее, отдалённое от времени жизни читателей. «Время мифа», по мнению

И. Б. Роднянской, для рассказчика ещё не отошло в прошлое. Поэтому мифологическое повествование заканчивается сопоставлением событий с нынешним течением времени, с настоящим состоянием мира или его будущей судьбой. «Время сказки» является заведомо условным прошлым, вымышленным временем небывальщины. Поэтому «ироническая концовка («и я там был, мёд-пиво пил») часто подчёркивает, что из времени сказки нет выхода во время её сказывания», – указывает И. Б. Роднянская [183, с. 488].

Помимо временных периодов (прошлого, настоящего, будущего), противопоставляться могут разные виды фабульно-сюжетного художественного времени, представленные с одной и той же точки зрения. Так, обычному (биографическому или хроникально-бытовому) времени жизни героя может противопоставляться особое «время испытаний» – авантюрное время («Граф Монте-Кристо» А. Дюма, «Таинственный остров» Ж. Верна). В литературе нередко встречается оппозиция «хроникально-бытовое – мистическое/фантастическое время» (например, в повести Н. В. Гоголя «Вий»). Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа и С. Н. Бройтман приводят примеры таких противопоставлений, как «биографическое-кризисное время» в «Отце Сергии» и «историческое-кризисное время» в «Хаджи-Мурате» Л. Н. Толстого [196, с. 182].

Литературное произведение может быть построено на одной форме времени (например, биографическом или социально-историческом). Однако гораздо чаще наблюдается синтез разных типов времени, которые могут быть или одинаково важны, или же один вид художественного времени может превалировать и играть ключевую роль в сюжетном действии. Кроме того, раскрытию авторских замыслов может служить такой приём, как смещение или наложение/скрещивание разных временных пластов в произведении. Художественное время в произведении имеет условный характер, поскольку образ мира, созданный писателем, всегда в той или иной мере условен.

По нашим наблюдениям, основными характеристиками художественного времени являются интенсивность событийности в тексте и темп повествования. Так, наиболее низкая интенсивность развёртывания сюжетного действия в

бессобытийном, ахронном, атемпоральном и идиллическом времени. Максимально интенсивное время – авантюрное (приключенческое) и кризисное. Темп повествования обычно сочетается с уровнем интенсивности, но бывают и исключения. Например, в низком по интенсивности бессобытийном (описательном) времени в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» темп повествования довольно быстрый, а в гоголевских «Вечерах» эти характеристики равноценны.

Иначе обстоит дело со скрещением или противопоставлением двух и более временных пластов. В симбиозе авантюрного (приключенческого) и хроникально-бытового времени, вне зависимости от темпа повествования, интенсивность событийности в хроникально-бытовом времени на первый взгляд будет равна нулю. Но это лишь по сравнению с приключенческим временным пластом.

Ещё одной существенно важной характеристикой художественного времени, как справедливо указывает А. Б. Есин, является его *завершённость/незавершённость* [56, с. 57]. Признаками завершённости считаются развязка конфликта, свадьба или смерть главного героя, возвращение на родину или в отчий дом, благополучное завершение выпавших на его долю испытаний, исчерпанность авторских размышлений. Произведения с незавершённым временем, как правило, имеют открытый финал.

Основными свойствами художественного времени являются дискретность (прерывность) и условность, а также сужение или расширение временных рамок в зависимости от целей, поставленных писателем. Дискретность традиционно считается одним из основных средств времяобразования в художественном произведении. Так, А. Б. Есин подчёркивает широкие возможности, которые приобретает эпическое произведение благодаря фрагментарности времени и пространства [56, с. 50], а П. А. Флоренский указывает, что «организация времени всегда и неизбежно достигается расчленением, т. е. прерывностью» [211].

Разнообразие типов художественного времени, которые выделяют А. Б. Есин [57; 56; 58], Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман [196], учитывая характер условности и степень восприятия, а также жанр произведения,

не ограничивается вышеупомянутыми формами. Это виды, наиболее важные по своей роли и функциям в тексте и наиболее часто используемые писателями. На самом деле существуют десятки видов и подвидов художественного времени, свойственных разным жанрам, эпохам, литературным течениям и национальным литературам.

Кроме того, можно говорить о специфических индивидуально-авторских формах художественного времени, присущих отдельным произведениям отдельных авторов. Как справедливо указывает Д. С. Лихачёв, литература нынче «...пронизана ощущением изменяемости мира, ощущением времени. Это время имеет многообразные формы, и нет двух писателей, которые бы одинаково пользовались временем как художественным средством. Это завоевание многовекового развития литературы» [128].

Категория художественного времени всё ещё находится в процессе развития и трансформации. Это даёт возможность для её непрерывных исследований, для совершенствования и дополнения имеющихся (большой частью устаревших) классификаций форм, свойств и функций художественного времени как самостоятельной категории, так и в её сочетании с художественным пространством.

2.2 Виды художественного пространства и его особенности в литературном произведении

Формы выражения пространственности в литературе столь разнообразны, что это даёт почву для многочисленных (порой противоречивых) определений категории «художественного пространства» и его разновидностей.

Художественное пространство – это место действия в произведении, сценическая площадка; трёхмерное изображение действительности (длина, высота, ширина) в художественной модели мира того или иного автора. Это весь мир, обрисованный писателем в произведении, со всеми наполняющими его одушевлёнными и неодушевлёнными предметами. Ю. М. Лотман определяет художественное пространство как «континуум, в котором размещаются

персонажи и совершается действие» [132, с. 627], а А. Я. Эсалнек – как «место, где протекает жизнь персонажей с их бытом, обстановкой, манерой поведения» [224, с. 110]. Указание на то, «где именно» развиваются события, раскрывает облик героя и мотивацию его действий. Пространство обуславливает развитие, формирование персонажей, ограничивает круг предполагаемых действий героев, предопределяет принятие ими решений и т. д. Например, учитывая место действия в гоголевской повести «Сорочинская ярмарка», читатель ожидает от персонажей определённого типа поведения – веселья, процесса покупки-продажи, торга и т. д.

В исследованиях пространственно-временной картины мира в художественном произведении, начиная с М. М. Бахтина, принято анализировать категорию художественного времени как первостепенную. Однако с таким подходом трудно согласиться, если речь идёт об эпических и драматических произведениях. Более того, как справедливо отмечает Н. К. Гей, «пространственные измерения образа становятся средством выражения его смыслового содержания» [28, с. 271]. Если ни время, ни продолжительность действий в тексте не указаны, то герои определённо находятся в каком-нибудь пространстве: в комнате, городе, стране, планете, Вселенной и т. д. Действительно, писатель может изобразить свой вымышленный мир «вне времени». Существование этого мира может быть изъято из общечеловеческого счёта времени. Кроме того, автор может использовать для его изображения ахронное, атемпоральное или идиллическое время. При этом внутритекстовый мир эпических и драматических произведений никак не может функционировать вне пространства.

В целом, при хронологическом анализе художественного произведения, прежде чем отдавать пальму первенства художественному времени, следует учитывать стиль писателя, жанр и композицию произведения. Один автор отводит первостепенную роль времени, как Б. Пастернак, другой – пространству, как Р. Желязны, а у третьего эти категории равноценны, как, например, в романах В. Скотта. Более того, в одном произведении определённого писателя на первый

план может выходить время (повесть Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством»), в другом – пространство («Мёртвые души» Н. В. Гоголя), а в третьем – и то, и другое («Вий» Н. В. Гоголя).

Художественное пространство анализируется главным образом по двум основным характеристикам – границе и наполненности вещами/предметами/сооружениями/людьми/элементами ландшафта. По наполненности можно определить, к какому типу относятся художественное пространство данного текста, жанр произведения и художественное время, обрисованное в нём. Кроме того, насыщенность пространства является маркером стиля того или иного писателя. Так, А. Б. Есин обращает внимание на то, как насыщено пространство в «Мёртвых душах» Н. В. Гоголя, и как оно, наоборот, практически не заполнено в стилевой системе М. Ю. Лермонтова, даже в «Герое нашего времени» [56, с. 54].

«Отграниченность» (Ю. М. Лотман) и ограниченность указывает на то, является ли обрисованное автором пространство замкнутым или открытым. Открытым считается, в первую очередь, «простор», природа – степь, луга, поля, моря и океаны, континенты, галактики, солнечные системы и т. д. Другими словами, это тип пространства, в котором перемещение героя ничем не ограничено и которое может охватить взор героя. Например, открытым пространством является океан в рассказе В. Г. Короленко «Без языка».

Образ замкнутого пространства – это, прежде всего, закрытые помещения (чуланы, коридоры, комнаты, квартиры, дома, замки и т. д.), отделённые от открытого пространства стеной, дверью, окном, порогом, мостом, воротами, плетнём, забором. Примечательно, что функцию границы в художественном произведении могут выполнять не только физические сооружения, постройки и предметы, но и моральные или этические устои, которые не позволяют персонажу покидать определённый локус. В широком смысле замкнутым является пространство, за пределы которого герой не может переместиться и рамками которого ограничены все его действия. Например, хутор сотника в повести Н. В. Гоголя «Вий» хотя и расположен на равнине, но является при этом

замкнутым пространством, поскольку Хома Брут не может вырваться за его пределы.

Замкнутость или открытость художественного пространства всегда сюжетно и композиционно значима. Так, по мнению И. Б. Роднянской, «очевидна символическая насыщенность таких пространственных образов, как дом гоголевских «старосветских помещиков» или похожая на гроб комната Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского, как степь в «Тарасе Бульбе» Н. В. Гоголя или в одноименной повести А. П. Чехова» [183, с. 487]. Изначально указанные типы пространства выполняли стереотипные функции. Так, в открытом пространстве традиционно свершаются подвиги, герои ищут свою судьбу, счастье и любовь, проходят испытания и приключения, а в закрытом – решаются судьбы, возникают конфликты, томятся заточённые в темницы принцессы и узники, страдают безутешные вдовы. При этом в художественных произведениях обычно изображались оба типа пространства, действие разворачивалось в них поочередно или параллельно. В литературе конца XIX–го века, XX и XXI веков эти прочные стереотипы были разрушены. Персонажи могут страдать агорафобией (боязнью открытого пространства) или клаустрофобией (боязнью закрытого пространства), что придаёт повествованию остросюжетность и динамизм. Привычные пространственные ориентиры утратили популярность. Отныне в изображении художественного пространства (как и времени), авторы впадают в максимализм, изображая то бескрайние галактики и системы, то миниатюрные локусы. Чрезвычайно напряженное сюжетное действие нередко развёртывается на межгалактических просторах или, наоборот, ограничивается крохотным пространственным континуумом вроде кровати («Игра Джеральда» С. Кинга), моста, небольшой комнаты или темницы («Колодец и маятник» Э. А. По), обездвиженного или парализованного человеческого тела (например, Ч. Айтматов).

Основным свойством художественного пространства является его *дискретность (фрагментарность)*. С помощью дискретности писатели получили возможность опускать ненужные пространственные детали, описания дороги,

вещей и предметов, которые никак не характеризуют героев произведения. Однако, по мнению А. Б. Есина, дискретность пространства проявляется прежде всего в том, что «оно обычно не описывается подробно, а лишь обозначается с помощью отдельных деталей, наиболее значимых для автора» и имеющих высокую смысловую нагрузку [56, с. 48]. Исследователь отмечает, что дискретность пространства способствует художественной экономии и «повышает значимость отдельной образной детали» [58, с. 98]. Частое использование фрагментарности художественного пространства свойственно авторам лирических и драматических произведений, в которых на первый план выходят чувства и эмоции, а не поступки и действия персонажей.

В современном литературоведении выделяется множество разновидностей художественного пространства. Так, учитывая особенности художественной условности, А. Б. Есин выделяет *абстрактное* и *конкретное* пространство. По мнению исследователя, абстрактным является такое пространство, которое можно воспринимать как всеобщее («езде» или «нигде»). Это символически наполненное, подчеркнуто условное пространство. «Оно не имеет выраженной характерности и поэтому, даже будучи конкретно обозначенным, не оказывает существенного влияния на характеры и поведение персонажей, на суть конфликта, не задаёт эмоционального тона, не подлежит активному авторскому осмыслению», – пишет А. Б. Есин [56, с. 50]. Абстрактное пространство свойственно притчам, параболом, драматургии классицизма, романтическим балладам И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Жуковского, многим новеллам Э. А. По и пьесам У. Шекспира, литературе модернизма.

Конкретное пространство может быть прямо названо автором или угадываться из контекста, как Город в «Белой гвардии» М. А. Булгакова. Это может быть страна или город, но иногда даже улица, дом, квартира, этаж. Как и художественное время, художественное пространство в произведении всегда условно, даже если место действия конкретно указано и узнаваемо. Литература XX–XXI веков тяготеет к максимально условному, символически насыщенному пространству, в частности, к безымянной или вымышленной топографии.

Вымышленные топонимы являются полноценными художественными образами, метонимиями определённого образа жизни, культурных и национальных традиций. Например, среди таких значимых пространственных образов следует упомянуть Скотопригоньевск в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского, Глупов в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, «Город Градов» А. Платонова, округ Йокнапатофа на юге США в произведениях У. Фолкнера. И. Б. Роднянская подчёркивает важность реального историко-географического опознания такого безымянного или вымышленного пространства. Благодаря этому художественное произведение становится более понятным [183, с. 489].

Между конкретным и абстрактным пространствами, по мнению А. Б. Есина, нет непроходимой границы: «степень обобщения, символизация конкретного пространства неодинакова в разных произведениях; в одном произведении могут сочетаться разные типы пространства», как в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [56, с. 52]. В XX веке, как справедливо замечает исследователь, обозначилась ещё одна тенденция – своеобразное сочетание, взаимодействие и взаимное «перетекание» в пределах художественного произведения конкретного и абстрактного пространства [58, с. 100].

Ю. М. Лотман выделяет такие виды художественного пространства, как *точечное, линейное, плоскостное* или *объёмное*. Второй и третий вид, по мнению исследователя, могут иметь горизонтальную или вертикальную направленность [132, с. 622]. Необходимо уточнить, что *горизонтально* направленное пространство развёртывается вдаль. Это дороги, тропинки, проспекты и аллеи, улицы, коридоры, взлётные полосы, железнодорожные пути и переходы. *Вертикально* направленное пространство развёртывается ввысь или в глубину. Оно представлено, прежде всего, оппозицией верх/низ и этажами домов, «уровнями» небес и подземелий (станций метро, шахт и т. п.). Ярким примером изображения вертикально направленного пространства является «Божественная комедия» Данте (уровни ада, чистилища и рая) и мифы о строении Вселенной, в которых мир, окружающий человека, непременно разделён на «слои», населённые людьми, божественными и демоническими существами.

В. Е. Хализев разграничивает образы *земного* пространства и пространства *космического, реально видимого и воображаемого*, представления о *предметности близкой и удалённой* [213, с. 213].

Нам представляется, что особенности художественного времени нередко влияют на определение типа художественного пространства. Так, хроникально-бытовое время, как правило, связано с бытовым пространством, а фантастическое время – с пространством фантастическим. Однако писатели могут отбрасывать условности и соединять, например, идиллическое пространство с фантастическим временем или мистическое пространство с временем биографическим.

В художественных текстах чаще всего встречаются следующие виды художественного пространства:

1. *Бытовое пространство*. Это не обязательно кухня, жилые помещения, дом, дача, огород, сад, имение, замок и т. д. В целом бытовым считается пространство, в котором протекает ежедневная, рутинная, обыденная, привычная жизнь героя. То есть, это может быть и поле, и рабочее помещение, и госучреждение, и общественные места, в которых персонаж проводит большую часть своего времени в повседневных делах и заботах. Бытовое пространство развёрнуто представлено в романах Г. Флобера, О. Бальзака, Л. Толстого, в пьесах М. Булгакова, в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души».

2. *Мистическое пространство*. Таковым традиционно считается пространство склепов и катакомб, старинных замков и многовековых имений, гор и подземелий, лесных чащ, древних и глубоких водоёмов, «комнат с привидениями», старинных часовен и церквей, в которых не правят службы. Это пространство заброшенных домов, мест с дурной славой, связанных с убийством, трагическими историями, а также мест, в которых, по местным преданиям, обитают сверхъестественные существа и чудовища. Примеры мистического пространства можно найти в произведениях Н. В. Гоголя, М. А. Булгакова, Э. По, В. А. Жуковского и Ф. И. Тютчева.

3. *Фантастическое пространство*. В фантастическое может превращаться любой другой вид художественного пространства при появлении в нём

фантастических персонажей или при условии игры со временем и трансформаций обычного хода времени. Как и художественное время, фантастическим считается любое необычное, «несуществующее», немислимое, странное, ужасное или абсурдное пространство, которое, с точки зрения читателей или автора, даже теоретически не может существовать.

4. *Сакральное пространство* обычно имеет религиозное предназначение и, следовательно, символически значимо в художественном тексте. По определению А. Я. Гуревича, сакральное пространство – это «определённые священные места или целые миры, подчиняющиеся особым силам» [42, с. 29]. Сакральными, с нашей точки зрения, являются все культовые места совершения религиозных или магических обрядов: соборы, церкви, часовни, костёлы и мечети, капища, алтари, «стоунхенджи», так называемые «места силы», локус круга. Сакральное пространство нередко сочетается в художественных произведениях с мифологическим пространством и атемпоральным, мифологическим, космическим и суточным временем.

5. *Мифологическое пространство*. Мы полагаем, что этот вид художественного пространства представлен, в первую очередь, полями сражений и местами свершения подвигов, где решались судьбы народов и герои увековечивали себя в веках. Такой тип пространства встречается в основном в мифах, легендах, былинах, сказаниях и преданиях, балладах, поэмах, эпических произведениях. Кроме того, в мифологическое пространство превращается любое пространство, если в нём действуют мифологические персонажи или если в произведении наличествует мифологическое время.

6. *Идиллическое пространство* ассоциируется с уютными и милыми постройками любого типа, в которых протекает безоблачная, спокойная, счастливая жизнь главного героя (например, его детство или юность). Так, идиллическим пространством является поместье гоголевских старосветских помещиков. Ещё один пример такого пространства можно найти в произведении К. Гамсуна «Соки земли». Однако в субъективно-переживаемом времени герой

может воспринимать как идиллическое любое пространство (в том числе чужбину и т. п.), в котором он чувствует себя безопасно и счастливо.

Рядом с «объёмными» видами художественного пространства, сюжетно и композиционно важными являются такие пространственные мотивы, как мотивы дома, дороги, площади, перекрёстка, верха и низа. Кроме того, пространство в художественном произведении может расчленяться на множество «под-пространств» (В. Н. Топоров): топосы и локусы, которые «определяют функции топосов и определяются ими» [202, с. 99].

В литературе редко встречаются произведения, в которых сюжетное действие развёртывается в пределах только одного пространственного континуума. Разные виды пространств органично синтезируются авторами в структуре их художественных миров. Художественное пространство, наряду с художественным временем, является одной из важнейших категорий поэтики. Ю. М. Лотман подчёркивает, что пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира (временные, социальные, этические и т. п.) и часто метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира [132, с. 622].

Выводы к разделу 2

Художественное время – один из важнейших компонентов произведения, который проявляется в сюжетном действии, бытовых деталях, интерьере, в исторических реалиях и исторических персонажах, в речи героев и повествователя, в хронологии изложения событий, в пространстве, в котором они развёртываются, а также в темпе и интенсивности действия, в расположении глав или частей художественного текста.

Мы полагаем, что восемь видов художественного времени, а именно – социально-историческое (историческое), хроникально-бытовое, авантюрное (приключенческое), кризисное, мистическое, фантастическое, идиллическое и мифологическое играют первостепенную роль во временной структуре произведения, выполняя сюжетообразующие, характеротворческие,

повествовательные функции. Эти восемь временных пластов часто являются объектом изображения, способствуют обрисовке главных героев или событий в тексте. Другие пять основных видов фабульно-сюжетного художественного времени (биографическое, космическое, календарное, суточное, бессобытийное) также могут выполнять доминирующую роль в произведении в зависимости от целей и задач, которые ставит перед собой писатель, но при этом они, как правило, дополняют временные координаты первого ряда.

Фиксация временных моментов играет ключевую роль в драматических и эпических произведениях. Даже если суточное, календарное или историческое время действия не указано в произведении, следует учитывать длительность пребывания героя в том или ином месте, период времени, понадобившийся персонажу для свершения определённых поступков, момент его появления в пространстве, в котором происходит действие, момент рождения или смерти, мгновения узнавания, встречи взглядами, обнаружения чего-то и т. п.

Язык художественного пространства не столько формирует внутритекстовую картину мира, сколько отражает мировоззрение и философию автора, волнующие его социальные, политические, экономические, экологические, морально-нравственные проблемы, является языком подтекста и зеркалом психологизма. Идея художественного произведения очень часто скрывается именно в обрисованном писателем пространстве. Кроме того, с возникновением понятий «ценностного пространства» (В. Н. Топоров), «ментального пространства» и «внутреннего пространства» героев, художественное пространство стало значимым для анализа не только произведения в целом и стиля автора, но и образной системы рассматриваемого текста, специфики данного жанра, литературного течения или всей национальной литературы.

Тем не менее, категории художественного времени и художественного пространства изучены недостаточно. Они могут стать предметом отдельных, объёмных исследований как по теории литературы, так и по истории литературы. Сегодня все существующие определения художественного времени и

художественного пространства, классификации их видов, свойств и функций, нуждаются в дополнениях и изменениях.

РАЗДЕЛ 3

СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО ЦИКЛА «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

3.1 Разновидности хроникально-бытового времени и бытового пространства в гоголевских повестях

В сборнике Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» ирреальный мир часто вторгается в реальность, влияет на судьбы героев. Мистическое время и мистическое пространство функционально и сюжетно значимы практически во всех повестях «Вечеров». Картина мира во всех гоголевских повестях строится на романтическом двоемирии, при этом хроникально-бытовое (реальное) время и бытовое (реальное) пространство весьма существенны в структуре гоголевских текстов, хотя, на первый взгляд, не являются доминирующими. Как справедливо указывает Л. А. Сапченко, для содержания быличек характерно непосредственное сближение реального и потустороннего миров, а в их подавляющем большинстве события происходят в темноте: в сумерках, вечером, ночью, в туман, в призрачную «месячную» ночь [187, с. 125]. Вечер и ночь – ключевое символическое сюжетотворческое время действия во всех без исключения повестях первого гоголевского сборника, включая те, в которых это время суток не вынесено в название. Как и в народной мифологии, в сборнике Гоголя это «пороговое» время испытаний, соблазнов, подвигов, борьбы за жизнь и душу, свершения судеб. Таким образом, семантика заглавия гоголевского цикла соотносится со структурой произведения. «В названии цикла в сокращённом виде заключена его целостность, то, что в дальнейшем позволяет её развернуть в насыщенную художественную ткань. Заглавие предопределяет стратегию развёртывания этого двуединого пространства события – повествования (события рассказывания) и художественного мира (фабульных событий)...», – пишет В. С. Киселёв [80, с. 16].

Исследователи справедливо указывают на единство пространственной среды и пребывающего в ней героя. А. Я. Гуревич пишет о том, что они взаимопроникают и дополняют друг друга [42, с. 61]. Б. И. Николаев также отмечал органичность пребывания гоголевских персонажей в пространстве: «в другом месте они не могли бы существовать» [157, с. 173].

Характер заполнения двух типов пространства – реального и ирреального, существенно отличается в произведениях Гоголя. Ю. М. Лотман писал о том, что среда и наполняющие её предметы, населяющие её субъекты в гоголевском мире органично дополняют друг друга. Бытовое пространство «заполнено вещами с резко выделенным признаком материальности (особенную роль играет еда)», а мистическое – непредметами: природными и астральными явлениями, воздухом, очертаниями рельефа местности, горами, реками, растительностью. При этом главным признаком пространства второго типа является его незаполненность, просторность [132, с. 631].

Однако в пространстве-времени этого мира, на наш взгляд, редко наблюдается резкое расчленение на полярные пары противоположностей небо/земля, Бог/дьявол, верх/низ и т. д. Небо в гоголевских повестях «обнимает» землю, а пруд (вода) – небо, земля отражает небо, а церковь и священник не могут оградить селение от «дьявола в человеческом образе». Реальное и ирреальное, проклятое и сакральное, колдовство и молитвы смешиваются в пространстве гоголевской Украины в мистическом, социально-историческом, календарном, суточном времени. В гоголевском мире далеко не везде есть границы, разделяющие времена и пространства, сон и явь, выдумку и реальность. Здесь всё переходит во всё, и не только гоголевские герои и рассказчики, но и пространство и время перевоплощаются и носят «маски». «Реальное от фантастического не отделено ничем в созданиях Гоголя, и невозможное в них каждую минуту способно стать возможным», – пишет В. Я. Брюсов [14].

Важную роль в построении гоголевского цикла играет пространственный образ окна. Окно в мифопоэтике Гоголя является переходом из ирреального пространства в реальное, «воротами», сквозь которые «нечисть» попадает в

человеческое пространство. Однако окно выступает в метафорической роли односторонней границы между мирами исключительно вечером и ночью. «Зако́нное пространство особенно часто наделено у Гоголя повышенной значимостью и не тождественно пространству бытовому», – подчёркивает Л. А. Сапченко [187]. Примечательно, что ни в одной из повестей цикла «Вечера» герои-люди не используют окно как «портал» в другое измерение. Из окна попадает в человеческий мир панночка-утопленница в повести «Майская ночь, или утопленница». В «Сорочинской ярмарке» в окне «чудятся» свиные рыла, выставилась «страшная свиная рожа», и в окно залезли «свиньи, на ногах, длинных, как ходули» [32, с. 25]. Сквозь оконное стекло проступает истинное обличье колдуна-грешника в повести «Страшная месть». «Окно, распахивающееся вечером», является, по мнению Л. А. Сапченко, циклообразующей, сюжетообразующей, важнейшей пространственно-временной характеристикой всего гоголевского цикла [187, с. 130].

Сквозной повествовательный сюжет цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки», как точно заметил А. С. Киченко, построен на временной и пространственной оппозиционности [81, с. 63]. Реальное и вымышленное, пространство и время тесно переплелись в гоголевских текстах, формируя уникальный мифопоэтический образ Украины.

Пространственно-временная структура каждой из восьми повестей цикла «Вечера» многопланова, многослойна и уникальна. Однако, думается, Гоголь не случайно начинает повествование в рамках хроникально-бытового времени и бытового пространства, а заканчивает в рамках мистического (повестью «Заколдованное место»). Гоголевская Украина в цикле полуреальна и полуфантастична, она существует в конкретно указанное историческое и календарное время, и вместе с тем в мифологическое время «Лет – куды! – более чем за сто» [32, с. 35]. Исследователи неоднократно указывали, что Гоголю присуща «амбивалентность в восприятии мира, вряд ли допускающая однозначность и, напротив, рисующая вещи под таким углом зрения, когда в любой момент всё может обернуться своей противоположностью» [197, с. 26].

Мир с его ценностями постоянно подвергался «опрокидыванию» [18, с. 115]. Это усложняет и без того многоуровневую пространственно-временную модель первого гоголевского сборника.

Хронотоп ярмарки в повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» – это хроникально-бытовое время (создающее эффект объективной реальности), календарное время в конце августа 18... года в их соединении с реальным, бытовым пространством ярмарки. Таким предстаёт перед читателем местечко Сорочинцы, его окрестности, где проживает кум Черевика – Цыбуля, дорога «вёрст за десять» до Сорочинцев и речка Псёл. Литературоведы часто указывают на особый символизм топонимов в цикле Гоголя, в частности, на семантику знакомства Параски и Грицька именно на мосту через речку Псёл. С точки зрения Л. И. Дуки, эта встреча и последующая свадьба не случайны, так как семантика реки, а также переправы через воду по мосту известны в фольклоре как символ брака [49, с. 186]. Попытка мнимой хронологической конкретизации («Один из дней жаркого августа тысячу восемьсот...восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому...» [32, с. 112]), по мнению А. С. Киченко, свидетельствует об авторском стремлении представить мифологическую избыточность и цельность исторического прошлого в противовес текущему профанному настоящему [81, с. 58].

Название повести указывает на то, что автор подчёркивает роль пространства в композиции произведения. Сюжетное действие в рассматриваемой повести разворачивается в местечке Сорочинцы, на ярмарке, наиболее ожидаемом событии года. Именно пространством и временем ярмарки обусловлен счастливый исход предприятия Грицька Голопупенка и цыгана, ведь только в ярмарочное, весёлое, праздничное время возможно такое сказочное сватовство. Г. В. Самойленко считает, что этот привлекательный и страшный рассказ о красной свитке мог родиться только «В той среде, где было много народа», то есть на ярмарке. «Именно на её фоне, а не на фоне вечерниц могли более свободно разворачиваться события», – уточняет исследователь [185, с. 96]. Само

название повести – смысловой центр произведения: на ярмарку едут герои, там завязываются основные сюжетные линии, зарождается чувство и т. д.

Хронотоп ярмарки у Гоголя тесно связан с хронотопом шинка/корчмы. В данном произведении он представлен тремя микролокусами. Во-первых, это «ярмарочная ресторация» – ятка жидовки, в которой встречаются Грицько Голопупенко и Солопий Черевик. Кроме того, в тексте повести также упоминается сорочинский шинок, в котором «с утра до вечера» сидел чёрт-гуляка, и шинок дальней родственницы Черевика, «находившийся не далее десяти шагов от его порога» [32, с. 129]. С пространством-временем ярмарки непосредственно связан хронотоп дороги на ярмарку. Именно по пути на ярмарку рассказчик с иронией знакомит читателя с семейством Солопия Черевика.

Н. И. Ищук-Фадеева считает сорочинскую ярмарку первым «заколдованным местом» гоголевского цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» [70, с. 244]. По нашему мнению, одним из ключевых локусов в повести Гоголя «Сорочинская ярмарка» является не «заколдованное место», а локус «проклятого места», которое сорочинский заседатель отвёл под ярмарку. По слухам, «ни одна ярмарка на этом месте не проходила без беды». Это мистический микролокус: «Старый, развалившийся сарай <...> под горою», в котором в мистическое, вечернее время «то и дело что водятся чертовские шашни» [32, с. 117]. Например, волостной писарь поздно вечером увидел в окне этого сарая свиное рыло. Вскоре «увеличенные вести о чуде, виденном волостным писарем в развалившемся сарае» [32, с. 124] наводили страх на приезжих. Следует уточнить, что это «проклятое место» описывается автором с большой долей иронии. Неизвестно, жил ли в том сарае чёрт на самом деле и была ли у него красная свитка. Это единственная повесть в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки» (не считая «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки»), в которой не фигурирует «во плоти» ни один представитель «нечистого» мира. О чёрте только упоминается в рассказах, и то в ироничном ключе. Так, повествователь подчёркивает, что эти слухи были распространены продавщицей бубликов, лавка которой была рядом с яткой шинкарки и которой «почудился» сатана в обличье свиньи. В весёлом,

радостном, ярмарочном пространстве-времени Сорочинцев нет места настоящей чертовщине.

Временные параметры повести определяются «фольклорностью» героев: отец-простака (Солопий Черевик), красавица-дочка (Параска), добрый парубок (Грицько Голопупенко), злая мачеха/хитрая жена (Хивря), трусливый попович-любовник (Афанасий Иванович). Герои живут в единстве с природой, в соответствии с устоявшимся патриархальным укладом, с природным циклом, определяющим последовательность сельскохозяйственных работ. Соответственно, временной основой хронотопа ярмарки в рассматриваемом произведении, по нашему мнению, являются хроникально-бытовое время, а также дополняющие его календарное и суточное время.

Кроме того, время ярмарки в повести Гоголя циклично. Цикличность событий, изображённых в повести, проявляется, прежде всего, в ежегодном посещении ярмарки Солопием. Однако эта цикличность касается также и мистических, потусторонних сил. Автор упоминает, что в сарае под горой «то и дело <...> водятся чертовские шашни». Негоцианты на ярмарке боялись того, что «опять покажется красная свитка». Чёрт, с тех пор, как лишился своей свитки, каждый год ходит по ярмарке и подбирает её части. А сама свитка, пройдя через руки москаля, перекупки и продавца масла, снова «вернулась» туда, откуда пропала – в Сорочинцы. Цикличность событий в «Сорочинской ярмарке» связана также с пространством круга. В конце повести, защищая Грицька и Параску от злобной Хиври, «несколько пар обступило новую пару и составили около неё непроницаемую танцующую стену», заключив влюблённых в магический круг, не пуская в это «идеальное пространство» злую мачеху. «Все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие. <...>. Все несло. Все танцевало» [32, с. 135]. Весь ярмарочный мир вращался вокруг влюблённой пары.

В пространственно-временной картине мира первой повести гоголевского сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» преобладает хроникально-бытовой хронотоп, то есть «реальное» время и пространство. Уже в первом из восьми произведений цикла предстаёт вся Украина, романтизированная,

опоэтизированная, изображённая с большой степенью условности, но всё же художественно «реальная».

Повесть **«Иван Федорович Шпонька и его тетушка»** производит впечатление наиболее реалистичной и наиболее «бытовой» (насколько это возможно в условном пространстве и времени художественного текста). Время её действия приближено к времени автора. Вместе с «Сорочинской ярмаркой» эти два произведения по пространственно-временным параметрам составляют условную пару: в обоих действие разворачивается в рамках хроникально-бытового хронотопа. С этой точки зрения логичнее было бы завершить цикл повестью «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», а не «Заколдованным местом». Однако в такой структуризации есть своя логика. После повести «о настоящем», события в которой происходят в помещичьих усадьбах Вытребенки и Хортыще, в Гадяче и Могилёве, история «из прошлого» (более того, мифологического прошлого), произошедшая в фантомном, деформированном пространстве, кажется более фантастичной, мистичной и удивительной. «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и «Заколдованное место» составляют повествовательную пару по хронотопическому принципу «бытовое пространство–мистическое пространство», «настоящее–прошлое», «день–ночь» (как основное время сюжетного действия) и т. п. Так, В. И. Мацапура справедливо указывает, что Гоголь поместил повесть о Шпоньке между «Страшной мезью» и «Заколдованным местом» для того, чтобы подчеркнуть контраст между указанными текстами: «...Действие повести происходит не в былые времена; она лишена фантастической окраски (за исключением сна главного героя), в ней отсутствуют образы казаков, героизация прошлого. А самое главное – в произведении доминирует стихия повседневного быта» [142, с. 79]. Тоска по прошлому здесь присутствует, но она едва уловима. Так, рассказчик замечает, что во вздохе старушки (матери Сторченко) «...какому-нибудь наблюдателю послышался бы <...> вздох старинного осемнадцатого столетия» [32, с. 304].

Хронотоп дороги в повестях Гоголя с мистической доминантой («Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь, или утопленница», «Пропавшая

грамота», «Ночь перед Рождеством», «Страшная месть», «Заколдованное место», «Вий») приводит героя к «нечисти», «переводит» его в другой, подвластный демоническим силам мир, плавно перетекает в мистический или фантастический хронотоп. Соответственно, мотив дороги в таких произведениях непременно сопряжён с испытаниями, приключениями, неприятностями, страхом.

В отличие от вышеназванных повестей, в хроникально-бытовом хронотопе «Сорочинской ярмарки» и «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» хронотоп дороги не просто нейтрален, а наделён позитивной эмоционально-смысловой коннотацией. Например, в первом произведении встреча в дороге (на мосту через Псёл) предопределяет свадьбу героев, а дорога из Могилёва через Гадяч приводит Ивана Фёдоровича Шпоньку к давно не виденному родному (отчому) дому в Вытребеньках.

При этом хронотоп корчмы сохранил в рассматриваемом произведении свою традиционную (для первых двух циклов Гоголя) мистическую семантику. Так, судьбоносное знакомство со Сторченком происходит именно в трактире, да ещё и в мистическое время – когда «солнце давно уже зашло» [32, с. 289]. К тому же, старуху, содержащую этот трактир, Сторченко называет «старой колдуньей». Эти художественные детали интертекстуально отсылают читателя к повести Гоголя «Вий». Конечно, они не предполагают явной взаимосвязи этих произведений. Скорее, это можно назвать народным предубеждением против трактира/шинка/корчмы, неявно дающим о себе знать в сюжетах гоголевских циклов «Вечера» и «Миргород».

В повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» в мельчайших деталях отражён быт и повседневные занятия отставного подпоручика и мелкого помещика. Как верно подметил Н. Н. Надеждин, никто до Гоголя не умел изобразить быт «так живо, так очаровательно...» [154, с. 281]. Повествователь фиксирует внимание на таких деталях хронотопического образа хутора Вытребеньки, как «ветряная мельница», «пруд», «гребля», «старинный домик, покрытый очеретом». С точки зрения В. И. Мацапуры, это «не только

определённые топосы, но и связанные с ними этапы жизни, в частности, период детства» [142, с. 84].

Не последнюю роль в этом помещичьем мире условной современности играет мотив еды. Впрочем, его можно охарактеризовать как один из лейтмотивов «поместных» повестей – «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», «Старосветских помещиков» и «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Трапезничанье и приготовление всевозможных яств занимало немало времени в жизни помещиков. Однако в повести имеются также и лирические зарисовки. В частности, поэтическое описание поля и степи летним вечером ощутимо напоминает отрывок из повести «Тарас Бульба».

Е. Е. Дмитриева полагает, что село Хортыще, в котором живёт Григорий Григорьевич Сторченко, отсылает читателя к повести «Страшная месть», неявно напоминая о временах гетмана Сагайдачного. Исследовательница уверена, что это село названо так по имени расположенного напротив него на Днепре острова Хортица, на котором в 1620 году, по приказу Сагайдачного, начала воздвигаться Сечь [45, с. 54–55]. Думается, такие исторические параллели в данном случае несколько преувеличены. С такой же вероятностью название имения, на наш взгляд, может происходить, скажем, от украинского «хортище» (увеличительное от «хорт» или «хірт» – борзая, охотничья собака).

Иван Фёдорович Шпонька, по мнению Б. И. Николаева, после многих лет испытаний, пусть и незначительных, и в чём-то комических, попадает в родной дом, и не просто в быт, а в особый замкнутый мир, обустроенный стараниями предков, актуализированных и персонифицированных образом тётушки. «И разделить это пространство с кем-либо, в данном случае – с женой, герой не то что не может, но – больше – для него это равнозначно абсолютному кошмару. Так в самом жизнерадостном цикле писателя появляется мотив отчуждения, выраженный в пространственных образах», – полагает литературовед [157, с. 174].

Действительно, мотив нежелания разделить с кем-то бытовое (жизненное) пространство играет в рассматриваемой повести смыслообразующую роль.

Боязнь впустить в пространство (в широком смысле – в свою жизнь) другого человека (жену) заканчивается сюрреалистическим сном, предполагающим альтернативную вселенную, другой вариант времени (жизни) и пространства, разделённого с супругой. Это не сон-забытьё или сон-очищение, как в остальных повестях цикла «Вечера», а сон-иномирие, воспроизводящий привычные герою время и пространство, но с другим развитием событий (после возможной свадьбы).

3.2 Мистическое время и мистическое пространство как художественная доминанта «Вечеров»

Мистическое время, мистическое пространство и мистический хронотоп имеют свои особенности в повестях цикла «Вечера».

Художественное время и художественное пространство – сюжетообразующие структурные элементы повести **«Вечер накануне Ивана Купала»**. В контексте данной повести место и время символичны, а это способствует тому, что произведение воспринимается читателями как давняя былина.

Переходы из повествовательно-нарративного в фабульно-сюжетное мистическое время легко и свободно осуществляются благодаря фигуре повествователя. Рассказчик «сжимает» время (от проделок Басаврюка к свиданиям Петруся и Пидорки), «растягивает» время (в эпизоде ожидания Петрусем наступления вечера) и, напротив, останавливает его (например, в описании внешности Пидорки или в рассказе о том, как «в старину свадьба водилась»).

Мистическое время – это ночь, в которую Петрусь Безродный заключил сделку с дьяволом, мистическое пространство – село, в котором обитают главные герои (как взаимодополняющие, но отдельные компоненты пространственно-временной картины мира); мистический хронотоп – Медвежий овраг и ночь на Ивана Купала (как слияние, сплетение мистического времени и мистического

пространства). Все перечисленные компоненты пространственно-временной структуры повести играют ключевую роль в композиции произведения.

Название повести – «Вечер накануне Ивана Купала» – указывает на то, что временной компонент пространственно-временной картины мира выходит на первый план в её структуре, ведь основное сюжетное действие разворачивается с 6 на 7 июля – в самую таинственную и мистическую ночь (в соответствии с народными представлениями). Пространство в рассматриваемой гоголевской повести второстепенно. В раннем творчестве Гоголя Ивана Купала – ночь бесовских, злых, демонических сил, когда, согласно славянской мифологии, вся нечисть выходит из воды на сушу, а травы наделяются магической силой. Время в повести «Вечер накануне Ивана Купала» подвластно нечистой силе, которая «настраивает» его против героев – Петра и Пидорки. «Лукавый дернул» парубка поцеловать хорошенькую казачку, и он же подбил старого Коржа отворить дверь хаты именно в этот момент. Как следствие – Петруся выгнали, его любимую просватали за богатого ляха, и бедному парубку ничего не осталось, кроме как «залить свое горе» в шинке.

Завязка действия, по замыслу автора, произошла «в такую пору, когда добрый человек идёт к заутрене» [32, с. 143], а кульминация – в ночь на Ивана Купала. Дважды в мистическое время герой оступился на жизненном пути. В мистическую (ночную) пору Петрусь Безродный согласился на сделку с дьяволом и погубил себя. Характер и облик героя, его судьба раскрываются именно в эти две решающие ночи больше, нежели в его поступках до и после них.

Мистическое время обычно связано с мистическим пространством. В повести Гоголя основные драматические события происходят в «Медвежьем овраге», в дьявольском месте, в присутствии «безобразных чудищ», ведьмы и «дьявола» (Басаврюка). Примечательно, что в повести «Вечер накануне Ивана Купала» представлены два типа мистического пространства. На первый взгляд, село, в котором обитали Корж с Пидоркой и Петрусь Безродный и в котором проказничал Басаврюк, кажется бытовым пространством. Однако мы полагаем, что место обитания героев – ключевой топос повести – является вовсе не

бытовым, а мистическим пространством, о чём свидетельствуют некоторые его особенности. Во-первых, границы человеческого пространства в указанном произведении грубо нарушаются нечистью («...На другую же ночь и тащится в гости какой-нибудь приятель из болота, с рогами на голове...» [32, с. 140]) и Басаврюком, «дьяволом в человеческом образе». Басаврюк «рыскает по улицам села» и одаривает «красных девушек» бесовскими подарками. То есть дьявол (чёрт/Басаврюк) деформирует пространство села, внося в него смуту и страх и оживляя предметы (жареного барана, «чарку», «дичу»). Именно вещи, с точки зрения Н. И. Ищук-Фадеевой, связывают дневной, видимый и понятный мир со страшным вечерним миром [70, с. 245]. А. Г. Ковальчук заметил, что в пространстве, на которое падает тень сатаны, поведение предметного мира поражает своей алогичностью: перстень или монисто, брошенные в воду, возвращаются назад и плывут «поверх воды, и к тебе же в руки» [89, с. 29]. Можно утверждать, что это пространство Басаврюка, в котором главенствует (а вернее – безнаказанно бесчинствует) именно он, а не местный священник. Недаром первый вариант повести был озаглавлен автором как «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала». Такое название указывало на «бисовскую» (от украинского слова «біс») природу этого персонажа и чертовщину, лежащую в основе сюжета.

Во-вторых, это пространство призрачно, полуреально – Басаврюк приходил туда из ниоткуда и так же бесследно исчезал в никуда: «Откуда он, зачем приходил, никто не знал». Кроме того, от этого села «теперь и следу нет» [32, с. 139].

В-третьих, это поселение было расположено «может, не дальше ста шагов от Диканьки» [32, с. 139]. Общеизвестно, что Диканька вместе с Киевом являются своеобразными положительными центрами картины мира в гоголевских циклах «Вечера» и «Миргород», топосами со знаком плюс, вокруг которых группируется чертовщина, к которым стягиваются отрицательные персонажи. Диканьку и Киев в гоголевских текстах окружают мистические, враждебные человеку пространства с населяющими их «бесовскими» персонажами. Д. С. Бураго подчёркивает, что

гоголевский Киев окружён языческим пространством, где под тонким слоем христианской цивилизации притаились давние ужасы народной демонологии, и именно на границе этого города вырисовывается ужасающее двоимирие [17, с. 12]. Поэтому, думается, неспроста фабульно-сюжетное время в повести «Вечер накануне Ивана Купала» разворачивается в затеряншемся, Богом забытом селе неподалёку от Диканьки, в котором беспрепятственно повесничает нечисть, а заканчивается упоминанием о Киевской лавре, в которую Пидорка ушла замаливать грех мужа. Другими словами, основное сюжетное действие в повести Гоголя начинается в пространстве дьявола, пусть и «в человеческом образе», а заканчивается в пространстве Бога.

В-четвертых, упомянутое село является мистическим пространством. Об этом свидетельствует то, что от нечистой силы его не может оградить ни отец Афанасий, ни даже наличие церкви «чуть ли еще <...> не святого Пантелея» [32, с. 140]. В. Я. Звизняцковский подчёркивает символичность причастности жителей села, в том числе Петруся Безродного, к святому Пантелею (Пантелеймону). Этому святому молились за «неможных и неспящих», поэтому, с точки зрения исследователя, выражение «чуть ли не...» следует понимать как «даже»: даже святой Пантелей не сможет излечить Петруся от болезни, до которой его доведёт союз с нечистью. По мнению В. Я. Звизняцкого, именно этот мотив обессиливания некогда мощных святынь перед концом света Гоголь развивает в повести «Вий». М. Я. Вайскопф полагает, что «дело, по-видимому, в том, что плотская, вещественная сторона церкви у Гоголя целиком поглощает или вытесняет духовную» [18, с. 112].

Как уже было отмечено, мистический хронотоп в повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» представлен пространством «Медвежьего оврага» и временем (с полуночи) в ночь на Ивана Купала. Дорога в «Медвежий овраг», как в русских народных сказках, ведёт через густой, непроходимый лес. Через такой же лес будет добираться в логово к бесам дед Фомы Григорьевича, герой повести Гоголя «Пропавшая грамота». Сквозь непроходимые заросли также будет продираться Хома Брут, пытаясь убежать из хутора сотника.

Местность, по которой пробирались Петрусь с Басаврюком, имеет подчёркнуто гибельный характер, ведь «Медвежий овраг» – это тёмный, «глубокий яр», с зарослями терновника, за который цеплялись путники, с «топкими болотами» и жилищем Бабы-Яги – «избушкой на курьих ножках». Терновник – типичное растение для волшебных, мистических и фантастических пространств. Пробираясь сквозь заросли терновника, герои сказок, мифов, легенд, быличек, в частности, Петрусь Безродный в «Вечере накануне Ивана Купала» и дед Фомы Григорьевича в «Пропавшей грамоте» символически расплачиваются за переход в ирреальный мир, в чуждое, враждебное, «чёртово» пространство. Болота в мифологии многих культур, в том числе славянской, считаются плохими, гиблыми, нечистыми местами, обиталищем болотной «нечисти» (болотяника, кикиморы, лесавок и т. д.). «Избушка на курьих ножках» – единственный пример сказочного дома ведьмы в повестях Гоголя. Во всех остальных произведениях, вошедших в циклы «Вечера» и «Миргород», обитель ведьмы лишь незначительно отличается от дома простого обывателя.

Спуск вниз метафорически означает сходжение в преисподнюю, в пекло. Следовательно, спуск в «Медвежий овраг» через лес, сквозь терновник, мимо болот, да ещё и с проводником в потусторонний мир символически означает переход Петруся Безродного в демонический мир – пекло. Примечательно, что свою душу герой продал дьяволу по-настоящему, а пространственно (физически, телесно) попал в ад вначале «понарошку», как бы получив шанс исправить положение, и лишь после свершения убийства – по-настоящему, превратившись в «кучу пепла».

В таинственную ночь в «Медвежьем овраге» появилась «целая гряда цветов, все чудных, все невиданных», не характерных для данной местности. Такие пространственные «аномалии», «странности» у Гоголя обычно служат признаком сдвига границы между человеческим и бесовским (запретным и обыкновенно недоступным для человека) мирами. Кроме того, ещё одним свойством мистического хронотопа у Гоголя является его «одушевлённость»: природа,

пейзаж, растения и предметы, земля и небо – всё оживает и движется, кажется не менее «живым», нежели герои-люди.

Мистическое пространство у Гоголя отличается не только пространственными «странностями», необычными для привычного ландшафта элементами, но и устрашающе-пугающим звуковым наполнением. А. Г. Ковальчук отметил, что звуковой образ потустороннего мира формируется в рамках пороговых состояний [89, с. 30]. В «Медвежьем овраге» то стоит мёртвая тишина, то гремит дьявольская оглушающая какофония. «Но вот послышался свист, от которого захолонуло у Петра внутри, <...> трава зашумела, цветы начали между собою разговаривать голосом тоненьким, будто серебряные колокольчики; деревья загремели сыпучею бранью...», – пишет автор [32, с. 144–145]. Эти звуки являются в повести предвестниками появления ведьмы–Бабы-Яги.

Цветовая гамма этого мистического пространства тёмная и мрачная: «темно, хоть в глаза выстрели», «дикой бурьян чернел кругом...» [32, с. 144] и т. п. В демоническом пространстве-времени мир окрашивается в красный цвет, цвет крови, после убийства Ивася: «Краснеет маленькая цветочная почка...», «цветок <...>, словно пламя», «цветок <...> казался огненным шариком посреди мрака...», «все покрылось <...> красным цветом», «деревья, все в крови, казалось горели...», «огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза» [32, с. 144; 145; 146].

Таким образом, такие пространственные ориентиры, как лес, терновник, болота, необычные цветы, «избушка на курьих ножках», странные и страшные звуки, тёмная цветовая гамма указывают на ирреальность пространства «Медвежьего оврага», на его «демоничность».

В русской литературе пространство шинка, корчмы, трактира у дороги часто выступает площадкой для конфликтных и трагических событий. Ю. В. Ветчинкина заметила, что важнейшей приметой локуса шинка является склонность посетителей к греховным поступкам [21, с. 255]. В повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала», а также в повестях «Пропавшая грамота» и «Вий» мистический хронотоп предваряется мотивом встречи в шинке. В повести

«Вечер накануне Ивана Купала» шинок находится в отдалённом пространстве – за селом, возле Опошнянской дороги. Недаром впоследствии шинком безраздельно завладела нечисть. Петрусь пришёл туда глубокой ночью, в разгар проделок нечистой силы. Единство мистического времени и «недоброго» пространства усиливается календарным временем – герой оказывается в шинке в вечер накануне Ивана Купала. Такое слияние временных и пространственных координат привело к трагическим последствиям – к убийству ребёнка, сумасшествию Петруся Безродного и к его смерти. Примечательно, что гоголевская повесть заканчивается упоминанием этого бесовского, «нечистого» шинка.

С точки зрения В. Ш. Кривоноса, Гоголь часто использует разработанный в фольклоре принцип персонификации границы в образе того или иного существа, предмета или места [117, с. 135]. Так, в повести «Вечер накануне Ивана Купала» такой нравственно-моральной и этической границей между человеческим и демоническим (мистическим) мирами является золото. В частности, граница персонифицируется в образе Басаврюка-искусителя, который подбивает Петруся Безродного перейти незримую черту между праведным и греховным.

Как известно, и небесное, и подземное пространство принадлежит сверхъестественным силам. Бесы, согласно народным преданиям, обитают в подземном мире, внизу: в ярах (оврагах), ущельях, пропастях и т. п. Так, в гоголевской повести «Вечер накануне Ивана Купала» былая связь дьявола с небом, на что справедливо указывает М. Я. Вайскопф, «растворена в общей таинственности, потусторонности его происхождения» [18, с. 62]: «Откуда он <...> никто не знал» [32, с. 139]. Мы полагаем, что автор ещё дважды прозрачно намекает на дискредитированное «небесное» прошлое подземного обитателя. Первый раз – упоминая о его внезапном появлении на хуторе: «Вдруг пропадет, как в воду, и слуху нет. Там, глядь – снова будто с неба упал» [32, с. 36]. Второй раз такой намёк встречаем в описании пространства после убийства Ивася: «Небо, раскалившись, дрожало...» [32, с. 146]. То есть страшный поступок, совершенный в глубине земли, в яру, будто эхом «пространственно» отражается на небесах.

В мистическом пространстве-времени традиционно у Гоголя появляются соответствующие персонажи. Так, автор упоминает о том, как к папоротнику тянулись «сотни мохнатых рук», а «безобразные чудища стаями скакали» перед Петрусем Безродным. Басаврюк, который в человеческом мире – на хуторе – ничем не отличался от казаков, стал «синий, как мертвец» [32, с. 144]. Можно предположить, что при переходе в другое пространство, демонические существа претерпевают некие трансформации. В таинственные полночные минуты, после того, как Петрусь сорвал папоротник, деформируется и пространство «Медвежьего оврага», грань между реальностью и ирреальностью становится неразличимой. Герою «*почудилось* <...>, будто трава зашумела...» [32, с. 145] и т. д. Примечательно, что в мистическом хронотопе «Вечера накануне Ивана Купала» высокая интенсивность времени совпадает с чрезвычайной насыщенностью пространства бесами, чудными цветами, волшебными предметами и т. д.

Но главным «обитателем» мистического хронотопа в «Вечере накануне Ивана Купала» является ведьма–Баба-Яга в триедином обличье, которая, как и ведьмы в повестях «Майская ночь или утопленница» и «Вий», обладает способностью к превращениям. Пособница Басаврюка может «оборачиваться» кошкой или собакой. Намёк на ведьмовское оборотничество кроется в названии местности, в которой расположена её «избушка на курьих ножках» – «Медвежий овраг». Она, как и мачеха панночки-утопленницы из «Майской ночи...», как Солоха из «Ночи перед Рождеством» и ведьма-«сотникивна» из повести «Вий», живёт одновременно в двух мирах: реальном (человеческом) и ирреальном (мистическом, бесовском). Но, в отличие от вышеупомянутых ведьм, ведьма–Баба-Яга в повести «Вечер накануне Ивана Купала» в разных хронотопах имеет не только разный облик, но и выполняет различные функции. Ночью она в виде старухи «с лицом сморщившимся, как печеное яблоко», способствует Басаврюку в его бесовских делах, а днём помогает людям «лечить все на свете болезни» [32, с. 145; 150].

Автор подчёркивает, что от ведьмино колдовства подброшенный вверх папоротник «не упал прямо, но долго казался огненным шариком посреди мрака и, словно лодка, плавал по воздуху; наконец потихоньку начал спускаться ниже и упал так далеко, что едва приметна была звездочка, не больше макового зерна» [32, с. 145]. Вследствие манипуляций ведьмы с цветком, над которым она «что-то долго шептала», время и пространство «уплотняются». Падение папоротника не просто замедляется – он «плывёт» по густому пространству.

Мотив папоротника в повести тесно связан с локусом сундука с золотом, который находится на *демонической вертикали* – под землёй: «...Сундук стал уходить в землю, и все, чем далее, глубже, глубже...» [32, с. 145]. Мистическое пространство, подвластное Басаврюку и ведьме, растягивается по вертикали вниз. В данном фрагменте текста автор использует мотив зазеркалья – подземные владения нечисти ясно и чётко видны «парубку» и его сообщникам как будто сквозь стекло: «Синее пламя выхватилось из земли; середина ее вся осветилась и стала как будто из хрусталя вылита; и все, что ни было под землею, сделалось видимо, как на ладони» [32, с. 146].

С мистическим пространством-временем в повести также связан мотив метаморфозы: превращения ведьмы–Бабы-Яги в собаку и кошку, Петруся Безродного – в безумца и кучу пепла, золота – в черепки, шинка у Опошнянской дороги – в «обитель зла» и т. п. Мотив метаморфозы проявляется и в трагической развязке повести. «Средство, добытое с помощью чёрта, односторонне овеществилось и сделалось антитезой цели, подменило её, а целевой объект подвергся спиритуализации», – пишет М. Я. Вайскопф [19, с. 98]. Разбогатевший Петрусь забывает Пидорку и становится алчным хранителем золота. То, что первоначально было средством для обретения счастья, заменяет это самое счастье (в лице молодой жены Петруся).

Важными элементами мистического хронотопа, наряду с мотивом метаморфозы, также являются мотивы испытания и сна (с помощью которого автор отделяет бытовые события от мистических).

Пребывание в другом, ирреальном, демоническом мире не проходит бесследно для героев. Петрусь Безродный «одичал, оброс волосами, стал страшен» [32, с. 149]. «Внешность героя отражает зависимость от управляющей им страшной силы...», – утверждает В. Ш. Кривонос [117, с. 137]. После детоубийства Петрусь Безродный, на наш взгляд, пребывает в «пороговом» состоянии. Вследствие похода в «Медвежий овраг» в ночь на Ивана Купала он «выпал» из своего, реального времени: обычная, обыденная жизнь шла мимо него. Парубок расплатился за переход в демоническое измерение тем, что лишился рассудка. Телесно, физически, пространственно он ещё находился на этом свете, а рассудком, душой – принадлежал демоническому миру. Герой превратился в некое подобие автомата, утратил человеческий облик, что символизирует его переход из «своего» мира в «чужой».

Итак, пространственно-временные параметры, умело и продуктивно использованные Гоголем, играют большую роль в реализации авторского замысла и, соответственно, в читательском восприятии повести «Вечер накануне Ивана Купала». Подача сюжетного действия в рамках мистического времени, мистического пространства и мистического хронотопа усиливает эффект трагического финала произведения.

Мистическое пространство в повести **«Майская ночь, или утопленница»** изображено более обывовлённо, нежели в повести «Вечер накануне Ивана Купала». В «Майской ночи...» оно не насыщено чудными, сказочными элементами, а, напротив, практически ничем не отличается от реального, бытового. Данное произведение имеет много общих черт с повестью «Вий». И в одном, и в другом тексте мистическое пространство «маскируется» под бытовое, ирреальный мир в мистическое (ночное) время надевает маску реального мира и практически неразличимо сливается с ним.

Мистическое пространство в повести «Майская ночь...» обрисовано автором в мрачных тонах, а его описание навеивает на читателя грустные, меланхолические чувства. Мистическое пространство вызывает беспокойство, тревогу и у героев. Так, на «старый деревянный дом», в котором некогда обитала

панночка, лес «бросал <...> дикую мрачность...» и о нём, со слов Ганны, «давно, давно <...> что-то страшное рассказывали...» [32, с. 156]. Эти предания настолько давнишние, что Галя помнит их «будто сквозь сон». Издавна об этом здании ходят легенды, которые указывают на его принадлежность к мистическому пространству. Этот дом не просто стоял на горе, но, будто живой, «дремал с закрытыми ставнями» [32, с. 156]. Поскольку окна в мифопозитике Гоголя соотносятся с глазами, то «спящий» дом указывает на ирреальность этого пространства, закрытость для простого человека, *непринадлежность* к реальному (бытовому) пространству. Окно – это граница между двумя мирами. Поэтому неслучайно именно в окне этого «проснувшегося» дома появляется перед Левком панночка-утопленница, «обитательница» другого пространственно-временного измерения.

В «Майской ночи...» мрачен не только старинный дом, но и всё пространство вокруг него. Пруд перед домом сравнивается с бессильным старцем. Автор описывает его как «угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами» [32, с. 156]. Водная стихия в славянской мифологии всегда считалась подвластной нечистой силе. В недрах прудов, озёр и рек, по преданиям, скрывались таинственные, опасные, враждебные человеку существа. Вода также представлялась проводником в другой мир. Именно через водную гладь Левко попадает из реального в мистическое (ирреальное) пространство и время: «С изумлением глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии» [32, с. 174]. В данном фрагменте текста Гоголь использует мотив зазеркалья: в воде пруда отражается реально существующее, но чудесным образом преображённое пространство. В другом виде, нежели несколько часов назад, предстаёт перед героем отражённый в воде, будто пробудившийся ото сна, панский дом: «Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери. Сквозь чистые стекла мелькала позолота», – пишет Гоголь [32, с. 174].

Зеркальная поверхность пруда также выполняет функцию временной границы (между прошлым и настоящим), ведь отражение дома, увиденное Левком

в водах пруда, очевидно, соответствует реальному дому, но в далёком прошлом. Как утверждает И. П. Мегела, нижний («нечистый») мир у Гоголя «является как бы антимиром, в нём всё наизнанку» [143, с. 20]. Ветхий, заброшенный, поросший мхом дом предстаёт перед парубком красивым, богато украшенным, «жилым». М. Я. Вайскопф также называет это демоническое пространственно-временное измерение «симметрическим подводным царством» [18, с. 77]. Симметрические преобразования у Гоголя, как правило, служат для обеспечения герою выхода в сферу инобытия.

Гоголь указывает, что в лунные ночи утопленницы во главе с «сотниковой дочкой» выходили на берег пруда у панского дома, чтобы «греться на месяце». В мистическое, ночное время, в мистическом пространстве появляются нечистые, мифологические персонажи – утопленницы и ведьма. Панночка-утопленница – представитель другого, враждебного человеку мира. И если ей, по замечанию автора, «попадётся из людей кто, тотчас заставляет его угадывать, не то грозит утопить в воде» [32, с. 158]. В пору господства тайных, злых сил пруд и близлежащее пространство – это территория нечисти, пребывание на которой опасно для простого обывателя.

Переход героя повести Левка Макогоненка в мистическое пространство-время осуществляется с помощью мотива сна и, соответственно, происходит на грани яви и реальности. «Неподвижный пруд подул свежестью на усталого пешехода и заставил его отдохнуть на берегу. Все тихо; <...>. Непреодолимый сон быстро стал смыкать ему зеницы...», – пишет Гоголь [32, с. 174]. Посредством мотива сна автор избавляет героя от неизбежной «расплаты» за проникновение в inferнальный мир. Н. П. Иванова указывает, что Левко полностью не пересекает границы потустороннего пространства, поскольку это означало бы его гибель [67, с. 5].

Мистическому пространству в рассматриваемом произведении свойственна размытость, ландшафт как будто покрыт дымкой или полупрозрачной завесой, некой пространственной вуалью. Так, Гоголь отмечает, что «серебряный туман пал на окрестность», и утопленницы водили хоровод «в тонком серебряном

тумане» [32, с. 174, 176]. Даже тела русалок состояли «из прозрачных облак» и светились «насквозь при серебряном месяце».

Пребывая в ирреальном мире, Левко охвачен взаимоисключающими чувствами: «какую-то сладкую тишину и тихое раздолье ощутил он в своём сердце»; и в то же время «какое-то тяжелое, полное жалости и грусти чувство сперлось в груди парубка» [32, с. 175; 176]. Левко, как и Петрусь Безродный и Хома Брут, сомневается в реальности происходящего и удивляется всему. Ему «почудилось, что окно отворилось». Автор не случайно использует именно такую формулировку.

В данном эпизоде Гоголь упоминает, что Левко, «притаивши дух, не дрогнув и не спуская глаз с пруда, <...> казалось, *переселился в глубину его* и видит: наперед белый локоть выставился в окно...» [32, с. 174]. Пространственные рамки «сужаются», мистическое пространство стягивается в узел, и находившийся на берегу Левко видит в водном отражении мельчайшие детали внешности панночки-утопленницы, а ведь дом, в окне которого она появляется, находится на горе. Следовательно, Левко должен был бы увидеть в воде огромную гору и небольшой панский дом, но он может различить даже тёмно-русые волны волос «сотникивны» и улыбку на её лице.

В рассматриваемой повести, так же как и в «Вечере накануне Ивана Купала», ведущую роль играет художественное время, а не художественное пространство. Ночь – особенное время в данной повести. В пространственно-временной картине мира «Майской ночи...» слиты воедино время суточное, мистическое, календарное, космическое, хроникально-бытовое с пространством бытовым (реальным) и ирреальным (мистическим), реально видимым и воображаемым, близким и удалённым. Именно ночью, в таинственное, мистическое, чудесное время дом у пруда изменял свой облик, утопленницы водили хороводы, покойник с галушкой в зубах «таскался» к покойной тёще виноккура и, главное, Левко Макогоненко помог панночке-утопленнице обрести покой и был вознаграждён грамотой. Суточное время в данном произведении

является ведущим началом не только в мистическом, но и в хроникально-бытовом хронотопе.

Следует отметить, что сон Левка заканчивается в полночь. Полночь – апогей в деятельности нечистой силы, время, которому приписывалась особая мистическая значимость. Примечательно, что как раз в это время бесы только начинали шалить. То, что Левко «разминулся» во времени с «нечистью», подчёркивает его безгрешность, бескорыстность. В отличие от Петруся (героя повести «Вечер накануне Ивана Купала»), который в полночь отправился искать сокровища, Левко расстался с утопленницами до полуночи. Таким образом, читатель может быть уверен в чистом и безмятежном счастье Левка и Ганны (в противовес добытому «нечистыми» способами благополучию Грицька и Параски или Петруся и Пидорки). Настоящее время как бы предвещает героям счастливое будущее. Более того, мистические события, в гуще которых оказался Левко, по замыслу автора, способствуют воцарению всеобщей гармонии в конце повести (как в бытовом, так и в мистическом пространстве): панночка-утопленница после многолетних поисков наконец нашла ведьму; возлюбленные получили возможность воссоединиться; голова радуется предполагаемому визиту комиссара; в селе «все погрузилось в сон», а «Месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба...» [32, с. 180].

Фоном для развёртывания бытовых и мистических событий в данной повести является социально-историческое время первой половины XIX века, много лет спустя после поездки Екатерины Великой в Крым, когда сельский голова был выбран в провожатые. Очевидно, это случилось довольно-таки давно, так как автор отмечает, что «это время вряд ли кто мог запомнить из целого села» [32, с. 161]. То есть, как верно подметил А. С. Киченко, в сознании гоголевских рассказчиков это мифологическое время [81, с. 57].

Гоголевскую повесть **«Пропавшая грамота»** обрамляют хроникально-бытовой и социально-исторический временные пласты (времена «гетманщины»). В «реальном» пространстве данной повести Гоголь выделяет два топоса – Батурин и Конотоп. Автор дважды упоминает Батурин, гетманскую столицу,

которую Вольтер называл главным городом Малороссии. Это позволяет приурочить социально-историческое действие повести к временам гетманства Кирилла Разумовского (1750–1764 гг.) и царствования Елизаветы I. В частности, такого мнения придерживается Е. Е. Дмитриева, утверждающая, что время действия в повести относится к периоду между 1750 и 1764 годами [45, с. 51].

На наш взгляд, в данном произведении автор изобразил времена правления Екатерины II, поскольку именно её Гоголь называет в «Вечерах» «царицей». Эта гипотеза косвенно подтверждается также ремаркой повествователя: «Нет, прошло времячко: не увидать больше запорожцев!» [32, с. 183] и его попыткой вспомнить фамилию генерального писаря при гетмане – А. О. Безбородько.

По мнению В. Я. Звиняцкого, события повести приурочены ко времени постепенной агонии Гетманщины и Запорожья в середине XVIII века [31, с. 407]. Однако структурообразующую роль в данном произведении играет мистическое пространство, в пределах которого в мистическое (ночное) время происходит основное сюжетное действие и кульминация событий.

Завязка действия, думается, не случайно происходит в рамках хронотопа дороги. Дорога – «это место, где выстраивается судьба, <...> на этом пути можно попасть в ловушку, ибо дорога – место опасное. Вся гоголевская мистика связана с дорогами и подстерегающими на них испытаниями и опасностями», – отмечает Н. О. Осипова [162, с. 223]. Именно по пути к царице (очевидно, в Петербург) главный герой повести «Пропавшая грамота» сталкивается с нечистью и противостоит ей. Дед Фомы Григорьевича задержался в дороге, захватив на ярмарку купить «огнива и табаку», вследствие чего оказался втянутым в «чертовщину».

Хронотоп дороги в данной повести тесно связан с хронотопом ярмарки. Хронотоп ярмарки у Гоголя относится к мистическому пространству-времени, а не к бытовому. На ярмарке гоголевские герои сталкиваются с «чертовщиной» («Сорочинская ярмарка») и «невидальщиной», «дьявольщиной» («Пропавшая грамота»). Они заводят неожиданные знакомства, которые в дальнейшем повлияют на их судьбы. В пространстве ярмарки символически значима красная одежда: красная свитка чёрта и «красные, как жар, шаровары» запорожца.

Хронотоп ярмарки в рассматриваемых повестях Гоголя имеет, по нашему мнению, авантюрный характер: за два ярмарочных дня состоялось сватовство и свадьба влюблённых, а дед Фомы Григорьевича, спешно отправившийся гонцом к царице, потерял целый день на ярмарке, да ещё и поменялся с новым приятелем шапкой, в которой была зашита гетманская грамота.

Дед Фомы Григорьевича и его спутники продолжили путь в тёмную, беззвёздную, мрачную мистическую ночь, когда нечистый должен был явиться за душой запорожца. В это время окружающее героев пространство, казалось, по всем признакам предвещало встречу с «нечистью». Эта ночь напоминает ночь в повести «Вий», когда трое путешественников свернули с большой дороги и заблудились. Сравним:

«Пропавшая грамота»	«Вий»
«Было давно под вечер, когда выехали они в поле. Солнце убралось на отдых...» [32, с. 183].	«Был уже вечер, когда они свортели с большой дороги. Солнце только что село...» [32, с. 181].
«Но в поле становилось, чем далее, тем сумрачнее...» [32, с. 183].	«Сумерки уже совсем омрачили небо...» [32, с. 182].
«Если бы не обволокло всего неба ночью, словно черным рядном, и в поле не стало так же темно, как под овчинным тулупом» [32, с. 184].	«Ночь довольно темная. Небольшие тучи усилили мрачность и, судя по всем приметам, нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца» [32, с. 182].

В обеих повестях после кромешной тьмы героям показался «огонёк» – шинок (в котором и дед Фомы Григорьевича с приятелями, и Хома Брут с ритором и богословом остались заночевать), в пространстве которого происходит первая встреча с нечистым/ведьмой. Хронотоп шинка и корчмы у Гоголя представлен автором как «нечистое место», «проклятое место» (как, например, в конце повести «Вечер накануне Ивана Купала»). Однако он всё же является локусом соблазна, в пределах которого не только появляется чёрт/дьявол/ведьма, но и происходит контакт/сделка с героем-человеком. Примеры такого сюжетного

использования хронотопа шинка или хронотопа корчмы находим в повестях Гоголя «Сорочинская ярмарка», «Вечер накануне Ивана Купала», «Пропавшая грамота», «Вий». Ю. В. Ветчинкина справедливо указывает, что в «Вечерах» шинок наделён статусом пограничного пространства и служит местом контакта демонического и бытового миров [21, с. 255].

В циклах Гоголя «Вечера» и «Миргород» нечистая сила «морочит» человека, «играет» со временем и, в особенности, с пространством. С помощью темноты она заставляет героев прекратить свой путь («Козаки наши ехали бы, может, и далее...» [32, с. 184], если бы не наступила крошечная тьма), генерирует страх, насыляет «мертвецкий» сон. Такой сон в славянской мифологии уподобляется микросмерти или мнимой смерти, пребыванию в иномирии. Например, в «Пропавшей грамоте» попутчики, едва устроившись в шинке, уснули «мертвецким сном», главный герой «повалился, словно убитый»; Петруся Безродного (в повести «Вечер накануне Ивана Купала») охватил «мертвый сон», а Хома Брут (в повести «Вий»), улёгшись в хлеву, приготовился «заснуть мертвецки». Этот сон также, по нашим наблюдениям, нередко выглядит искусственно. Так, он необычно долог. Петро проспал два дня и две ночи, «долго спал дед» Фомы Григорьевича и проснулся, когда «припекло порядочно уже солнце его выбритую макушку...» [32, с. 184], а кузнец Вакула в повести «Ночь перед Рождеством» проспал заутреню и обедню.

В произведениях Гоголя в бытовом пространстве чёрт не является перед человеком явственно, его очертания размытые и нечёткие. Например, в повести «Пропавшая грамота» из-за воза «что-то серое выказывает роги...», «показывается из-под воза чудище...» [32, с. 184]. Однако это происходит на грани сна и яви. Повествователь при этом уточняет, что «проклятая дремота все туманила» перед главным героем повести.

На поиски своей шапки казак, по словам рассказчика, отправился в «такую ночь, в какую одни ведьмы ездят на кочергах своих»; «хоть бы звездочка на небе. Темно и глухо, как в винном подвале...» [32, с. 185; 186]. Дорога к бесовскому логову пролегает, как и в народных сказках, через лес и реку. Переход в

«нечистое» пространство символически оплачивается кровью героя: «Станет тебя терновник царапать...»; «проклятые шипы и сучья так больно царапались: почти на каждом шагу забирало его вскрикнуть» [32, с. 186]. Дорога через лес и реку является переходом из бытового пространства в пространство мистическое, из мира людей в преисподнюю, «пекло». Хронотоп дороги в «пекло» в повести Гоголя «Пропавшая грамота» отличается звуковыми и световыми контрастами. Глухая тишина и темнота сменяются грохотом и вспышками света: «Вдруг словно сто молотов застучало по лесу таким стуком, что у него зазвенело в голове. И, будто зарницю, осветило на минуту весь лес...» [32, с. 186].

У огня по ту сторону реки сидели «смазливые рожи», «нечистое племя», падкое до золота. Среди них была «ведьм такая гибель, как случается иногда на Рождество выпадет снегу». Черти предстали перед дедом в разнообразных личинах: «Свиные, собачьи, козлиные, дрофиные, лошадиные рыла – все повытягивались и вот, так и лезут целоваться» [32, с. 188]. Ведьмы в повести сравниваются с панночками на ярмарке. Черти увивались около них, «будто парни около красных девушек». Более того, среди «нечисти» были и свои «музыканты». Все чудища отплясывали «какого-то чертовского тропака», напоминавшего пляс запорожца на ярмарке в Конотопе. Этим танцующим бесов можно рассматривать как аллюзию на посетителей ярмарки. Автор не даёт прямого описания ярмарки в начале повести «Пропавшая грамота», но он косвенно описывает её, отождествляя хронотоп ярмарки с мистическим хронотопом «пекла». Здесь находит художественное воплощение принцип, сформулированный Гоголем в повести «Ночь перед Рождеством»: «Чудно устроено на нашем свете! Все, что ни живет в нем, все силится перенимать и передразнивать один другого» [32, с. 204]. Точно так же и в повести «Майская ночь...» мистический, «нечистый» мир пародирует, зеркально отражает человеческое пространство. В «Пропавшей грамоте» «чудища» не только вели себя, как люди, но и ели хлеб, «свинину, колбасы, крошенный с капустой лук и много всяких сластей», играли в карты.

В «пекле» «бесовское племя» деформирует пространство и время: деда «посадили за стол длиною, может, с дорогу от Конотопа до Батурина» дали вилку размером с вилы, кушанья герой каждый раз отправлял «не в свое горло», а козырные карты непонятным образом превращались в его руках в простую масть («бесовское обморачиванье»). По справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, известный эпизод в «Пропавшей грамоте», когда герой не может попасть вилкой в свой собственный рот, можно истолковать не только как деформацию (растяжение) пространства, но и как пример того, что дед и нечистая сила находятся в разных, но взаимоперекрывающихся пространствах [132, с. 629]. Е. Е. Дмитриева обратила внимание на приём проекции дороги, которую проделал дед, в мифологическое пространство, пекло – «стол длиною, может, с дорогу от Конотопа до Батурина», в его зеркально-симметричном отражении [45, с. 63]. В. Я. Звиняцковский также считает, что в описании дьявольского стола Гоголь использует свойственный фольклорным текстам мотив зеркального отражения реального пространства [31, с. 410].

В повести «Пропавшая грамота» дьявольский мир держится на пространственных подменах, совершаемых незаметно для человека. Всё в этом чёртовом пространстве возникает из ниоткуда и исчезает неведомо куда, например: «откуда не возмись шапка – бух деду прямехонько в лицо». Как только чёрт «хлопнул арапником», под казаком взвился «конь, как огонь». Здесь можно провести параллель с повестью «Майская ночь, или утопленница». В эпиграфе к первой главе данного произведения упоминалось: «тільки ж куди чорт уплетеця, то верть хвостиком – так де воно й візмеця, неначе з неба» [32, с. 153].

Временные и пространственные границы демонического мира в «Пропавшей грамоте» раздвигаются, расширяются, препятствуя возвращению героя домой. Дед Фомы Григорьевича, без особого труда добравшийся к бесам через лес, долго выбирался обратно, пролетая над провалами и болотами, и только под утро был сброшен с сатанинского коня прямо на крышу своей хаты.

Итак, в пространственно-временной структуре повести Гоголя «Пропавшая грамота» ключевую роль играет мистическое пространство – «нечистое место» или «пекло», в котором главный герой столкнулся с разными проявлениями «дьявольщины» и едва не лишился собственной души. Кроме того, структурообразующие функции в данном произведении выполняют мистическое и социально-историческое время, а также хронотопы ярмарки, дороги и шинка.

Фоном для разворачивания сюжетного действия в повести Гоголя **«Ночь перед Рождеством»** также являются реальное и ирреальное пространство-время и календарно-мистическое время в ночь с 6-го на 7-е января. Основные события повести происходят в пределах одного пространства – Диканьки, которое географически конкретно и вместе с тем мифологизировано. Это особый мир, в котором ведьма и даже «просто чёрт» не вызывают ни удивления, ни испуга. Диканька у Гоголя – топоним с положительной, христианской, «доброй» коннотацией, где добро побеждает зло, а герои награждаются по заслугам.

В художественной структуре произведения наблюдаем синтез календарного, мистического и суточного времени, а также реального, земного (бытового) и ирреального (мистического, воздушного) пространства. Гоголь «играет» с пространством, деформирует и изменяет его с помощью введения в повествование «нечисти». Так, в «Ночи перед Рождеством» манипуляции чёрта с пространством расстроили планы многих жителей села, вследствие чего все ухажёры Солохи, званные на кутью к дьяку, оказались в её доме в одно время. Солоха намеревалась провести этот вечер одна, но «всё пошло иначе». Пацюк (знахарь, «немного сродни чёрту») также изменяет пространство: неприметно для кузнеца заменяет миску с галушками на миски с варениками и сметаной, заставляет вареники выскакивать из миски и запрыгивать ему в рот. Ткач, увидев Чуба в мешке, сказал, что тут «не обошлось без нечистой силы», так как Чуб «не пролезет в окошко» (подразумевается, что чёрт деформировал пространство для того, чтобы «бросить» дюжего мужика в мешок). Чёрт мгновенно переносит Вакулу из царского дворца за шлагбаум и очень быстро доставляет обратно в Диканьку.

«Дорога», «путь», «улица» – основные пространственные вехи, на которых происходит большая часть событий в «Ночи перед Рождеством». На улицах Диканьки в предрождественскую ночь поют колядки, веселится диканьская молодёжь. В дороге чёрт «запутывает» снежной бурей поклонников Солохи, перепутав таким образом их планы на эту ночь и перемоделировав их путь (вместо хаты дьяка они отправились кто – к Солохе, а кто – в шинок). На «улице», на дороге, кузнец решается: 1) «утопиться в пролубе», то есть погубить свою душу (свершить самый страшный грех); 2) пойти к знахарю – пузатому Пацюку (заключить греховную сделку с «приспешником нечистого»); 3) отправиться в Петербург выполнять желание Оксаны. Вакула преодолевает на пути к своему счастью не только пространственные препятствия (расстояние, шлагбаумы, часовых), но и духовные, душевные, моральные.

Примечательно, что в тексте повести шинок в системе ценностных координат часто находится рядом с церковью. «Церковь и нечисть вообще чрезвычайно легко и охотно взаимодействуют, перетекают друг в друга...», – пишет М. Я. Вайскопф [18, с. 113]. При этом гоголевская «нечисть» наиболее свободно действует именно в пространстве шинка, корчмы, которые в картине мира «Вечеров» занимают противоположный церкви полюс. Гоголевские герои живут между шинком/корчмой и церковью. Автор иронично противопоставляет эти разные типы пространства: «По всему миру сделалось так темно, что не всякий бы нашел дорогу к шинку, не только к дьяку»; «шел ли набожный мужик, или дворянин <...> в воскресенье в церковь, или, если дурная погода, в шинок...» [32, с. 204]; кум Чуба вместо хаты дьяка также попадает в шинок и т. д. При этом шинок для многих персонажей оказывается ценностно предпочтительнее. Но, несмотря на это, в конце повести именно локус церкви выполняет роль очищающего пространства. В светлый христианский праздник практически все герои предстают перед читателем именно в пространстве церкви. В системе пространственных координат в гоголевских повестях дом, церковь и шинок находятся на одной ценностной шкале, причём наименее легко и свободно

демонические силы действуют, как это ни парадоксально, не в Божьем храме, а в доме.

В «Ночи перед Рождеством», в отличие от повестей «Сорочинская ярмарка» и «Вечер накануне Ивана Купала», небесное пространство сродни земному, бытовому. Небесная сфера в этой повести целиком и полностью принадлежит нечистой силе – чертям, духам, колдунам, ведьмам. То, что это мистическое пространство, подтверждается его «завуалированностью». Автор упоминает о том, что воздух был «в лёгком серебряном тумане» (как в повестях «Майская ночь...» и «Вий»). Это уже не «неизмеримый океан», а обывовлённое пространство, населённое «всякой дрянью», изображённое автором травестировано. Вакула даже едва не зацепил ночное светило шапкой. Воздушный (небесный) пространственный пласт, принадлежащий сверхъестественным и демоническим существам, как и подземный мир («пекло») в повести Гоголя «Пропавшая грамота», «копирует» земное, человеческое пространство. В вышине над Диканькой «вихрем пронесся <...>, сидя в горшке, колдун», звёзды, как дети, играли в жмурки, «клубился в стороне облаком целый рой духов», «плясавший при месяце черт снял шапку» перед кузнецом, «летела возвращавшаяся назад метла». Под месяцем, над Диканькой, шла своим чередом привычная жизнь обитателей иного пространственного измерения, обыкновенно недоступного людям.

Особую роль в этой повести играет социально-исторический микрохронотоп, который находит явное выражение в эпизодах пребывания казаков в царском дворце в Петербурге. Петербург – это пространство другого типа. Перелетев через шлагбаум, то есть преодолев границу города, чёрту пришлось превратиться в коня. «Чужое» пространство Петербурга приобретает в глазах Вакулы фантастические формы. Кузнецу кажется, что «дома росли и будто подымались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали» [32, с. 232]. Образы Екатерины II, Г. А. Потёмкина и Д. И. Фонвизина способствуют созданию исторического колорита повести. В. Я. Звизняцкий высказал предположение о том, что в «Ночи перед Рождеством» речь идёт о

последней делегации запорожцев перед ликвидацией Сечи манифестом 1775 года [31, с. 411]. Думается, исследователь прав, утверждая, что в историческом аспекте вторая книга «Вечеров» является прямым продолжением первой, которая заканчивается историей о грамоте к царице [31, с. 411]. Таким образом, исторический фон «Ночи перед Рождеством» тесно связан с историческим фоном «Пропавшей грамоты».

Повесть Гоголя «**Страшная месть**» является вершиной раннего творчества писателя. В. Л. Скуратовский справедливо заметил, что «можно написать целое исследование о пространстве и времени «Страшной мести», чрезвычайно чётко разграниченной на участки добра и зла, отмеченные на редкость резкими границами» [192, с. 77]. В любом случае, при анализе пространственно-временного аспекта данной повести следует принимать во внимание «заострённо-конфликтное, резко дуалистическое звучание» сюжета [18, с. 116]. Остановимся лишь на наиболее значимых пространственных и временных характеристиках «Страшной мести».

В пространственно-временном плане рассматриваемое произведение формируют мифологический хронотоп, синтез социально-исторического времени с мистическим пространством и хронотопом замка.

Мифологический хронотоп – это давнее время «за пана Степана, князя Седмиградского», когда жили два побратима – Иван и Петро, и обширное пространство – Карпаты и бездонные провалы «между горами»: «сколько от земли до неба, столько до дна того провала» [32, с. 280]. Это давно минувшее время войн «с турчином» и сказочных подвигов (ловля турецкого паши-богатыря), побратимства и страшного предательства, нашедшее отклик лишь в песнях старого бандуриста. В. Я. Звизняцковский утверждает, что в повести Гоголя идёт речь о Стефане Батории, Семиградском воеводе, который был польским королём в 1576–1578 годах. А поскольку Стефан Баторий издал универсал, в котором предписывал реестровым казакам бороться с нереестровыми, то историческим фоном повести, по мнению исследователя,

можно считать историю раздора между «реестровым» и «нереестровым» казачеством в период между 1587 и 1630 годами [31, с. 418].

В мифологическом хронотопе действуют зеркальные герои-двойники – побратимы: верный товарищ и вероломный Иуда. Один остался без «рода и потомства на земле», другой же оставил после себя много поколений, один был безвременно убит, второй прожил жизнь, «как паша». Один свершил страшный грех, а другой выдумал страшную месть под стать этому греху. И Иван, и Петро навечно остались в Карпатах: одного грызут мертвецы в бездонном провале, а другой стоит на горе и смотрит на свою страшную месть. В мифологическом пространстве, сплошь сотканном из противоположных пар – земля-небо, гора-провал – граничат жизнь и смерть, преступление и наказание, и грань между ними едва уловима. Думается, неслучайно последнего из рода Петра – сына Катерины и Данилы Бурульбаша – звали Иван, как и побратима Петра-грешника. Таким образом, временной цикл замкнулся, свершился Страшный суд и последний потомок предателя-Петра (маленький сын Катерины) был так же безвинно убит, как некогда рыцарь Иван.

Символическим центром пространственно-временной картины мира в «Страшной мести» Гоголя является Киев. Начиная с эпизода свадьбы в Киеве, в повести реализуется социально-исторический хронотоп. В Киеве наступает кульминация событий – колдун совершает самое жестокое злодейство – убийство невинного ребёнка, родного внука. В Киев, к святым местам, возвращается колдун, тщетно пытаясь вымолить прощение и убивает там святого старца – схимника. Именно из Киева «вдруг стало видимо далеко во все концы света» и «так виден, как бы стоял вблизи» рыцарь на коне – Иван [32, с. 275]. Киев в рассматриваемой повести представлен автором как сакральное пространство, точка нулевого отсчёта, топос, в котором страшному грешнику дважды представляется шанс покаяться. Первый раз – на свадьбе сына есаула Горобця. Ведь не случайно сказал Данило Бурульбаш: «Что ему за блажь пришла притащиться сюда?» [32, с. 247]. Колдун не мог не знать, что на свадьбе для благословления молодых вынесут иконы и что он будет разоблачён. Остаётся

безответным вопросом, зачем же он в таком случае явился на празднество? Очевидно, его притягивал Киев, притягивали «запрещённые» места, локусы, в которых ему не было места. Второй шанс на покаяние у грешника был в пещере святого схимника, но и там он только усугубил свои прегрешения, добавив к ним ещё одно – ужасное убийство. И только после этого последнего злодеяния окружающее пространство «восстаёт» против колдуна, «загоняет» его в Карпаты, на Страшный суд: «...Измучился колдун, видя, что заехал совсем в другую сторону. <...> Не зная, что делать, поворотил он коня снова назад, но чувствует снова, что едет в противную сторону и все вперед» [32, с. 277]. Колдун «наматывает круги» по Украине, он не может вырваться из враждебного ему и чужого для него пространства.

В социально-историческом хронотопе повести ключевыми топосами являются не только Киев и хутор пана Данилы, но также всё пространство Украины (Карпатские горы, Лиман, Чёрное море, Крым, Сиваш, земля Галичская, Глухов). То, что в «Страшной мести» пространственный мир Украины охвачен полностью, представляет собой, по мнению Б. И. Николаева, «уникальное явление в мировой литературе – сюжет небольшого произведения развивается на столь необъятных просторах» [157, с. 172]. Монументальность пространства в конце повести объясняется масштабом злодеяний колдуна и, соответственно, масштабом его наказания.

Необъятное пространство горных кряжей и бездонных провалов, бесконечно широкого, хмурого Днепра, мрачных лесов и полей в «Страшной мести» вызывает страх и предчувствие чего-то ужасного, предвещает жестокую месть за страшные грехи колдуна. По справедливому утверждению Т. Бузины, в данной повести «ужас поднят до метафизического уровня космической безысходности, где нет ни свободы воли, ни разрешения, ни спасения ни для жертвы, ни для преступника» [16, с. 214–215]. В. Л. Скуратовский также отмечает в рассматриваемом произведении «древний человеческий ужас перед злом, подвигающий отгораживаться от него...» [192, с. 77].

В определённый момент, когда для страшного грешника настанет час расплаты, пространство Украины сжимается, приближая к Киеву далёкие от него географические точки: «Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская» [32, с. 275]. По мнению Ю. М. Лотмана, данный эпизод является примером «закручивания» пространства – «плоскостное пространство обыденного мира изоморфно вогнутому в мире волшебном» [132, с. 629]. С точки зрения М. Я. Вайскопфа, в рассматриваемом фрагменте текста отдалённое пространство внезапно «свернулось», чудесно поддаваясь визуальному охвату [18, с. 40]. Мы полагаем, что перед «дивившимся со страхом народом» как бы открывается пятое измерение, размыкаются пространственные и временные рамки, открывая взору людей «самую высокую гору» и всадника из прошлого на её вершине.

Выбор автором Карпат как места наказания страшного грешника имеет свой, особый, мифологический и символический подтекст. Во-первых, горы в мифологии традиционно считаются местом обитания нечистой силы. Во-вторых, согласно народным преданиям, антихрист (так называет колдуна его зять, Данило Бурульбаш), спасаясь от приближения Христа, поднимется на высокую гору и бросится с неё вниз. Собственно, такая участь и постигла колдуна: рыцарь, стоящий на горе, некогда вероломно низвергнутый в пропасть, также бросил своего обидчика в «провал» к мертвецам.

Условное социально-историческое время действия можно определить приблизительно, учитывая, кого из исторических личностей Н. В. Гоголь упоминает в тексте повести. Предчувствуя близкую смерть, Данило Бурульбаш вспоминал «золотое время», когда ещё жив был гетман Конашевич (Сагайдачный). Поскольку последний умер в 1622 году, и сам Данило был ещё молодым крепким казаком, можно предположить, что события в повести разворачиваются не позже 1641 года. Данило Бурульбаш неоднократно сетует на бесчинства ляхов, жидовство и грызню казацких полковников и есаулов, на «шляхетство наше», принявшее унию (скорее всего, речь идёт о Берестейской

унии – 1596 год). В повести также упоминается битва у Солёного озера (1620 г.) под предводительством Сагайдачного и Хотинская битва (1620 г.). Кроме того, на историческое время указывают также некоторые реальные географические координаты. Так, Лемберг (ныне – Львов) является в повести польским городом. Л. И. Дука, отталкиваясь от упоминаний о битве у Солёного озера, утверждает, что временем действия является вторая половина 1622 года [49, с. 186]. Иного мнения придерживается В. Я. Звиняцковский. Исследователь полагает, что под фразой «Приехал <...> запорожец Микитка прямо с разгульной попойки с Перешляя поля...» следует понимать битву под Переяславом (1630 г.) [31, с. 416]. Таким образом, основное сюжетное действие в социально-историческом пространстве-времени можно отнести к 1630–му году. Однако есть и другая версия хронологизации событий в повести. Упоминание Данилы Бурульбаша о том, что «хотят ляхи строить какую-то крепость», Е. Е. Дмитриева расценивает как строительство крепости Кодак в 1634–1639 годах, что сдвигает временные рамки сюжетного действия на несколько лет [45, с. 52]. К. Г. Кацадзе считает, что упоминание имён Сагайдачного и Хмельницкого «не только вписывают повествование в реальность, расширяют пространство произведения, но и распространяют сделанные автором выводы на ход исторического процесса в принципе» [77, с. 114].

Изображая пространство, в котором находится Данило, автор подчёркивает особенности казацкого быта: светлица с лавками и лежанкой, кубками и чарками, многочисленным оружием, добытым в честных боях. Жизнь Бурульбаша проходит в битвах за веру и Украину, в тяжких думах о судьбе родной земли и «бедного народа». Именно «Русская земля», православная вера и родной народ – главное в жизни настоящего казака (каковым, несомненно, является Бурульбаш) в наступившие лихие времена. В тексте повести дважды подчёркивается, что колдун осуждён и приговорён к казни «не за колдовство и не за богопротивные дела», а за «тайное предательство, за сговоры с врагами православной Русской земли – продать католикам украинский народ и выжечь христианские церкви» [32, с. 261]. Он осуждён за помыслы против родины, людей и церкви, а не за

пособничество нечистому, ведь «козак <...> ни чертей, ни ксенздов не боится» [32, с. 247].

В социально-историческом хронотопе колдун чужой. Он удивляет и пугает Катерину и Данилу, не соответствует месту и времени, в котором они живут. В противовес Даниле Бурульбашу – храброму казаку, воплощению всего казацкого, рыцарского, христианского, колдун – воплощение всего чужеземного, не православного. Старый отец Катерины «выпадает» из общей социально-исторической картины мира, это чужеродный персонаж. А в пространственно-временной картине гоголевского цикла любой чужеродный элемент автоматически приравнивается к inferнальному.

Хутор пана Данилы находится на Заднепровье – «между двумя горами, в узкой долине, сбегаящей к Днепру». За этими горами – поле, «а там хоть сто верст пройди, не сыщешь ни одного козака» [32, с. 249]. Месторасположение этого хутора напоминает расположение хутора сотника в повести «Вий» – среди гор и «необозримых лугов». Такая отграниченность местности у Гоголя свидетельствует о том, что в данном пространстве именно нечистая сила одерживает верх. В гоголевских циклах пространство, в котором побеждает нечистая сила, практически всегда отграничено, отдалено от других хуторов, городов, поселков и т. п. В этом обособленном пространстве, из которого практически невозможно выбраться, герой одинок и остаётся один на один с демоническим противником.

Центром хутора пана Данилы является его дом. Однако в данной повести ни стены родного дома, ни иконы в светлице не могут уберечь Катерину от пугающих, навязчивых сновидений, в которых ей является отец-грешник. Но, несмотря на это, трудно согласиться с утверждением Ю. Руднева, что хутор Данилы Бурульбаша является inferнальным местом, которое противопоставляется Киеву [184].

Примечательно, что в социально-историческом хронотопе не только демонические (колдун), но и мифологические персонажи (Иван и его сын) не могут действовать и существовать полноценно. Поэтому автор многократно

подчёркивает, что рыцарь сидел на коне «с закрытыми очами», ведь магия взгляда-видения в гоголевских «Вечерах» и в «Вие» способствует пересечению пространственных границ, переходу в иное, «чужое» пространственное измерение. В тексте повести Иван обрисован «зрячим» только в видении колдуна, в магическом облаке. Мчащийся на расправу рыцарь и его сын повсеместно изображены Гоголем с закрытыми глазами: «Очи закрыты; ресницы опущены – он спит. И, сонный, держит повода; и за ним сидит на том же коне младенец-паж и также спит и, сонный, держится за богатыря» [32, с. 272].

Сон в произведениях Гоголя обычно способствует развитию сюжета, переносит героев в другое измерение и «очищает» после общения с «нечистью». В повести «Страшная месть», наоборот, нечистая сила вызывает душу Катерины и мучит её именно во сне. Мотив сна в данной повести многофункционален. Он предвещает трагическую развязку повести. Ужасные, тяжёлые сновидения Катерины на самом деле реальнее мирной, псевдогармоничной реальности. Сон также выполняет функцию предвестника беды. Во сне душа Катерины подсказывает «своей пани» то, о чем она не знает, о чем ей страшно было бы и подумать. Именно во сне со зла срывается его личина, и колдун предстаёт во всём своём безобразии и греховности. Сон также выступает временем соблазнов (грешник уговаривает свою дочь выйти за него замуж) и злодеяний (пока все спали, был убит ребёнок Катерины). Поэтому, как мы полагаем, смерть в повести мыслится как сон: «Спит козак непробудным сном», – пишет автор о Даниле, а безумная Катерина говорит старой прислужнице: «Гс... тише, баба! не стучи так, дитя мое заснуло. Долго кричал сын мой, теперь спит» [32, с. 267, 272].

Сюжетно значимыми в повести «Страшная месть» являются мистический хронотоп замка колдуна и мистический локус кладбища. По мнению Л. А. Сапченко, поэтика ужаса у Гоголя связана именно с тем, что заведомо замкнутое пространство может быть вскрыто, нарушено (вскрывающиеся гробы и открытый подвал, в котором заточили колдуна) [187, с. 129].

«Описание мертвецов, выходящих лунною ночью из могил на берегу Днепра, рассказ о схватке колдуна со всадником, сцена вызова души Катерины –

самые сильные страницы в «Вечерах», – подчёркивает К. В. Мочульский [151]. Действительно, эти события, происходящие в пределах мистического пространства и (большой частью) в мистическое время – в темноте, ночью – изображены автором с леденящей кровью реалистичностью. Старое кладбище на берегу Днепра – это единственный и при этом поистине ужасающий пример локуса кладбища в циклах Гоголя «Вечера» и «Миргород».

На этом кладбище «ветхие кресты толпились в кучку. Ни калина не растёт меж ними, ни трава не зеленеет...» [32, с. 248]. Мистические локусы у Гоголя часто отличаются «лысиной», редкой и вялой растительностью или полным отсутствием таковой. Это проклятое место, на котором «гниют его (колдуна – А. П.) нечистые деды». Кроме того, отсутствие на кладбище калины, которую традиционно садили на могилах, свидетельствует, по мнению В. Я. Звиняцкого, об отчуждении от своего рода [31, с. 417]. Привязанные к своим могилам (замкнутому пространству), предки колдуна поднимаются из них после каждого убийства своего потомка, нарушая не только пространственные, но и временные границы. Примечательно, что эти мертвецы совершают ещё одну пространственную дислокацию – перемещаются с кладбища в бездонный провал, где они будут вечно грызть кости колдуна, а лежащий под землёй Петро вечно будет прикован к своей могиле.

Мистический хронотоп замка у Гоголя готичен. Впервые в гоголевских повестях появляется «старый замок». Это угрюмое строение, без ворот и дверей, скрытое от посторонних глаз густым лесом. Недаром Данило Бурульбаш называет этот замок «чертовским гнездом», «нечистым гнездом», «дуплом», приравнивая его, таким образом, к бесовскому пространству. «Это определённо inferнальная территория, хотя бы уже потому, что находится на мысе, выдающемся в днепровские воды и, следовательно, почти со всех сторон окружена границей с иным миром», – утверждает Ю. Руднев [184].

С точки зрения В. Л. Скуратовского, мир настолько теснит колдуна, что в светлице старого замка он создаёт собственную вселенную [192, с. 77]. В замке отец Катерины колдует и творит заклинания. С помощью чар пространство

комнаты, увиденной Данилой, трижды изменяется, деформируется колдуном в зависимости от его нужд. Вначале перед взором героя предстаёт комната, в которой «... и свечи нет, а светит. По стенам чудные знаки. Висит оружие, но все странное: такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский. Под потолком взад и вперед мелькают нетопыри, и тень от них мелькает по стенам, по дверям, по помосту» [32, с. 257]. Магические знаки на стенах, чужеродное оружие, происхождения которого не знает опытный воин Данило, нечистые животные (летучие мыши) – все эти детали текста точно характеризуют замок колдуна как мистическое пространство.

В этом пространстве со сменой «декораций» изменяется и световое освещение в комнате: сперва она озаряется бледно-золотым, потом прозрачно-голубым и, наконец, тонким розовым светом. Затем впадает в кромешную тьму, из которой появляются месяц, звёзды. Анализируя этот эпизод, Ю. М. Лотман отмечает, что бытовые сцены у Гоголя очень часто происходят в закрытых помещениях, и наоборот: там, где в закрытом помещении совершается фантастическое действие, «закрытость» его отменяется («Чудится пану Даниле, что в светлице блестит месяц, ходят звезды, неясно мелькает темно-синее небо...») [132, с. 631].

Наконец, комната в замке приобретает очертания опочивальни пана Данилы, где все предметы идентичны с находящимися в реальном пространстве, вот только «вместо образов выглядывают страшные лица». Колдун как бы «снимает слепок» с реальных хором пана Данилы, «копирует» его светлицу и переносит её образ к себе в замок, однако он не в состоянии перенести лики святых, которые в дьявольском пространстве искажаются.

Думается, неслучайно Данило Бурульбаш не вошёл в замок колдуна, а смотрел на чародея и его злодеяния сквозь окно. Таким образом автор отгородил героя (как и Левка Макогоненка в повести «Майская ночь...») от мистического пространства, соприкосновение с которым могло бы быть для него губительным. Данило Бурульбаш не пересекает пространственно-временные границы своего мира, не оказывается втянут в чертовщину или бесовщину.

Бесовские деформации в повести имеют двухсторонний характер: изменяя пространство, меняется и сам колдун, превращаясь в уродливого старца, одетого в турецкие шаровары и чалму. В начале повести колдун выступает основным «организатором» пространства. Но в момент наказания пространство становится автономным и не зависит больше от колдуна. Более того, он сам зависит от пространства.

Пространство Карпатских гор в конце повести превращается в заколдованное место, которое притягивает к себе колдуна (против его воли) и к которому навечно прикованы Петро с Иваном. «Отрицательный, демонологический, inferнальный полюс мира, конечно же, просто не может быть не заколдован в гоголевском тексте. Наличие такой точки в тексте «искажает» пространство повести», – замечает Ю. Руднев [184]. В час расплаты пространство деформируется само, «загоняя» колдуна в Карпатские горы, где его ожидает Страшный Суд. Пространство «подталкивает» грешника к его судье – рыцарю Ивану, который стоит на вершине горы. Примечательно, что отмщение настигает Петра и его потомков спустя многие века после свершения ими грехов. Такое морально-этическое (на уровне возмездия, расплаты) сопряжение времён не имеет аналогов в русской литературе.

Хронотоп корчмы «на пограничной дороге» (придорожной корчмы) в повести «Страшная месть», как и в предыдущих повестях цикла «Вечера», по нашему мнению, приравнивается к inferнальному началу и имеет негативную семантику. В этой корчме два дня пируют и «насмехаются над православьем» ляхи, вынашивают план нападения на хутор пана Данилы. Таким образом, корчма отождествляется с врагами казаков и является нечистым, грешным, чужеродным пространством, близким по семантике и функциям к мистическому локусу.

Днепр в данной повести исполняет роль границы между человеческим и «нечистым» миром: каждый раз, когда казаки пересекают реку, происходит встреча двух миров, ведь на «том» берегу находится кладбище и замок колдуна. То есть, Днепр разделяет «реальное» и «ирреальное» пространство, казацкую землю (хутор пана Данилы) и «чертовское гнездо» колдуна. В ночное

(мистическое) время Днепр приобретает черты мистического пространства, в котором обитают русалки. Мощная река мыслится как существующая всегда, как нечто древнее, и оттого волшебное. Днепр в одно и то же время – река и небо, усыпанное звёздами, по-гоголевски бесконечное и необъятное («Виден за столько вдаль, за сколько видеть может человечесьё око» [32, с. 269]). «Настроение» Днепра совпадает с душевным состоянием героев, река сопровождает рокотом своих волн их страхи, переживания и предчувствия. С точки зрения Н. П. Ивановой, это самостоятельный образ повести, при помощи которого Гоголь задаёт тон повествованию: «Если сердит Днепр, то его грозные волны деформируют отражаемые объекты, превращаясь тем самым в кривое зеркало, – это свидетельствует о накаляющейся обстановке, о победе злого мира колдуна над миром светлым» [67, с. 6].

«Заколдованное место» – это единственная повесть цикла, лишённая конкретной исторической привязки в виде какого-либо события, персонажа, датирования. Несмотря на это, данное произведение по своей стилистике наиболее приближается к «Пропавшей грамоте». Мистические приключения деда в «Заколдованном месте» начинаются именно с того, чем закончилась «Пропавшая грамота» – с непроизвольного танца.

Основные события в повести происходят в мистическое время, когда «солнце уже стало садиться», и в мистическом пространстве. «Не поднимаются ноги, да и только!» на гладком месте возле грядок с огурцами. Как уже упоминалось ранее, «гладкость» пространства у Гоголя свидетельствует о его демоничности, принадлежности и подвластности нечистой силе. Поэтому дед был недалёк от истины, восклицая в сердцах: «Вишь, дьявольское место!» [32, с. 311].

Важнейшим компонентом гоголевской модели мира, её пространственной парадигмой, является мотив заколдованного места. «Это точка пересечения вещественного и недостоверного, реально-бытового и призрачно-фантастического», – пишет М. А. Еремин [51, с. 291]. Следует добавить, что к топосу и локусу «заколдованного места» у Гоголя чрезвычайно близок (а иногда даже идентичен ему) топос и локус «проклятого места». Кроме того, как и в

повести «Вечер накануне Ивана Купала», в «Заколдованном месте» рассказчик подчёркивает «проклятость» заколдованного места.

Мистический локус на баштане главного героя повести в таинственное ночное (мистическое) время является порталом в дьявольское, «нечистое» пространство. В такую же, лишённую растительности местность его и «затащила нечистая сила»: «Оглянулся: <...> назад, впереди, по сторонам – гладкое поле» [32, с. 311]. Герой повести оказывается в своеобразном параллельном измерении – демоническом, «нечистом» аналоге привычного ему мира, который представляется неточной копией знакомого ему пространства. «Эти миры очень похожи, но сходство их – лишь внешнее: сказочный мир как бы притворяется обыденным, надевает его маску», – пишет Ю. М. Лотман [132, с. 628].

Кроме того, пространственные деформации в повести происходят в характерной для мистических пространств темноте: «Месяца не было; белое пятно мелькало вместо него сквозь тучу» [32, с. 312]. Как и в повестях «Пропавшая грамота» и «Вий», перед героем мелькают таинственные огоньки: «Глядь, в стороне от дорожки на могилке вспыхнула свечка», затем «свечка потухла; вдали и немного подальше загорелась другая» [32, с. 312]. Примечательно, что этот мистический свет горит не впереди и не на тропинке, а именно «в стороне от дорожки», предвещающая путнику неприятности, «увлекая» его, сбивая его с пути (реального, физического – пространственного, и метафорического – жизненного пути).

Именно нечистый формирует в произведениях Гоголя топос «заколдованных мест» и «проклятых мест». Так и в повести «Пропавшая грамота» чёрт (в широком значении) «играет» с пространством, «обморачивает» и дурачит героя. Нечистая сила создаёт несколько вариантов одной и той же местности, издевается над дедом и запутывает его, ведь окружающее его пространство кажется ему одновременно и знакомым, и незнакомым.

При этом с каждым проникновением деда в демонический топос местность становилась всё более странной и необыкновенной, а окружающая среда – всё более неблагоприятной для непрошенного гостя. Так, уже во второй раз «дождь

пустился, как будто из ведра», а мистическое пространство растянулось: «Место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. <...> Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось. <...> Побежал снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» [32, с. 312–313]. Ю. М. Лотман предполагает, что в данном эпизоде сказочный мир «надевает на себя» маску обыденного пространства, «но оно явно не по его мерке: разрывается, морщится и закручивается» [132, с. 629].

«Птичий нос», «баранья голова» и медведь напугали деда на третью ночь, а окружающее героя пространство вздыбилось и деформировалось: «Какая ночь! ни звезд, ни месяца; вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора и вот-вот, кажись, так и хочет оборваться на него!» [32, с. 314]. Похоже, что мистическое пространство дьявольского измерения «стянулось» к микролокусу, точке местонахождения деда, нагромождая под его ногами ужасающие пропасти, а над его головой – умопомрачительные горы.

В течение трёх ночей наблюдается тройная трансформация пространства по нарастающей: если в первую ночь оно практически ничем не отличалось от бытового пространства, то в третью – фантастически исказилось, наводя на героя страх. Более того, когда дед попадает в этот мистический топос в третий раз, не только сгущается темнота и раздаётся дьявольская какофония ужасающих звуков, от которых «дрожь проняла деда», но и появляется «нечисть» в зверином облике, «мерзостная рожа» и оживший пень дерева.

Как и в повести «Пропавшая грамота», «нечисть» не только видоизменяет заколдованное пространство, но и некоторое время преследует героя за вторжение в её мир. Причём эти преследования проявляются на бытовом уровне. Так, жена героя из «Пропавшей грамоты» непроизвольно подпрыгивала на лавке, в то время как ей снился абсурдный, сюрреалистический сон, а невестка деда из «Заколдованного места» приняла его за бочку и облила помоями.

Эта история, по мнению М. В. Теплинского, должна была дать ответ на такой важный вопрос: может ли человек «совладать, как говорят, с нечистой

силой». Дьячок-рассказчик уверен, что не может: «Захочет обморочить дьявольская сила, то обморочит...» [32, с. 309]. Автор также подчёркивает эту мысль, играя с пространством.

3.3 Противопоставление верх/низ в цикле «Вечера на хуторе близ Диканьки»

В мифологической модели мира противопоставление *верх/низ* является одним из основных, наряду с правым и левым, мужским и женским, днём и ночью, добром и злом и т. д. [148, с. 233]. В цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» это противоположение является важным элементом пространственной вертикали. Данная оппозиция играет заметную роль в сюжетообразовании первых повестей писателя.

Вертикальная картина мира гоголевских повестей построена, на наш взгляд, главным образом на двучленных (низ-земля – верх-небо) и трёхчленных (низ-вода или подземный мир/пекло – земля – верх-небо) мифологических системах.

Чаще всего в цикле встречается двучленная вертикаль небо/земля. Небо в повестях Н. В. Гоголя не просто противопоставляется Земле по оси *верх/низ*. Это – «голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землёю», «необъятный небесный свод». Небо у Гоголя не только прекрасно, но и возвышенно, божественно, очаровательно. Сравним в повести «Майская ночь»: «Так же торжественно дышало в вышине <...>. Так же прекрасна была земля в дивном серебряном блеске» [32, с. 180]. Примечательно, что, несмотря на неоднократно подчёркнутую писателем необъятность небесной сферы, мы видим её нижний край в этой повести: «Необъятно синело тёплое украинское небо, завешенное снизу кудрявыми ветвями <...> вишен» [32, с. 155]. На эту особенность пространства у Гоголя – антиномичность, то есть, и бескрайность, и замкнутость одновременно – указывал Д. Н. Мурин [152].

В то же время Небо и Земля в повестях цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» являются воплощением мужского и женского начала. У Гоголя «голубой неизмеримый океан <...> заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную (землю – А. П.) в воздушных объятиях своих» [32, с. 111].

М. Я. Вайскопф считает, что в данном эпизоде нижнее и небесное пространства устремлены к слиянию в зеркале реки, над которой встречаются герои «Сорочинской ярмарки» на пути к ярмарке. «Дорога как таковая <...> обращает заблокированные дьяволом части мира к воссоединению; финальная свадьба героев – синекдоха этого обновленного брака земли с небом», – пишет исследователь [18, с. 61].

Однако Небо в гоголевских повестях выступает как мужское начало только тогда, когда воздушная стихия сливается с водной, то есть в роли Неба-Океана. «Здесь нашли отражение представления древних славян о браке бога Неба и богини Матери Сыра-земли», – утверждает В. И. Мацапура [140, с. 79]. Небо по отношению к Океану (воде) символизирует женское начало: «Как бессильный старец, держал он (пруд – А. П.) в холодных объятиях своих далёкое, тёмное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды» [32, с. 156].

Оппозиция *верх/низ* реализуется в повестях Гоголя не только как противопоставление неба и земли, но и как отражение неба в воде: «небо, его чистое зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамах...» [32, с. 111–112]; «небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» [32, с. 113–114]. Подобные противоположения встречаются в ранней прозе Гоголя довольно часто. Например, в повести «Страшная месть» Днепр и межгорные озёра не просто отражают небо, но подчёркивают его глубину: «Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» [32, с. 246]. Два океана – воздушный и водный, удлиняют вертикальную ось мира (обычно ограниченную в рамках «небо – земля») до бесконечности. Даже жаворонок у Гоголя дрожит «вверху только, в небесной глубине», а не высоте [32, с. 111].

В мифологии связь между Небом и Землёй подчёркивается при помощи образов лестницы, реки и Мирового Дерева. Эти устойчивые мифологические представления о связи Верхнего и Нижнего миров нашли отражение в четырёх повестях цикла. Так, в повести «Майская ночь, или утопленница» Ганна замечает, что «...есть где-то, в какой-то далекой земле, такое дерево, которое шумит вершиною в самом небе, и Бог сходит по нем на землю ночью перед светлым праздником» [32, с. 155–156]. И. П. Мегела считает, что образ мирового дерева в данной повести символизирует структуру мира, его пространственно-временную организацию и соотношение «верха–середины–низа» – «будущего–настоящего–прошлого» [143, с. 21]. М. В. Попович указывает, что Галя представляет связь неба и земли в соответствии с языческими представлениями, в виде мирового дерева, а более образованный Левко, поэт и музыкант, переводит языческую образность по-своему [177, с. 61]. В. И. Мацапура обращает внимание на то, что в представлении Левка языческому дереву соответствует образ лестницы «от неба до самой земли», по которой Бог спускается на землю [140, с. 78]. Образ лестницы встречается и в повести «Сорочинская ярмарка». Песни жаворонка «летят по воздушным ступеням на влюбленную землю» – сверху вниз, а Небо, подобное Океану, соединяется с Землёй при помощи незримой воздушной лестницы и «подоблачных дубов».

В мифологическом мире «Вечеров на хуторе близ Диканьки» своеобразным соответствием мировой оси является дуб. Это дерево символизирует вертикаль, прямую, которая является связующим звеном между верхом и низом. По мнению Ганны, героини повести «Майская ночь, или утопленница», «ни один дуб у нас не достанет до неба» [32, с. 155]. Параска в повести «Сорочинская ярмарка» в сердцах восклицает: «Скорее <...> дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь перед тобою!» [32, с. 134]. Таким образом, используя фольклорную символику, героиня повести Гоголя подчёркивает, что не поклонится своей мачехе при встрече с ней, ведь дуб считается символом гордости и непоколебимости [193, с. 12, 29]. Как утверждает А. Я. Гуревич, дерево воплощает древнее значение символа человека-микрокосма и мира-мегакосма

[42, с. 55]. Поэтому неудивительно, что Гоголь использует образ дерева в своих ранних повестях в качестве метафоры в обрисовке не только картины мира в целом, но и персонажей в частности.

В славянской мифологии именно дуб является символом Мирового Дерева, у подножья которого «совершается важнейший космогонический или ритуальный акт: боги, шаманы и т. п. проникают во все миры» [148]. По мнению А. Я. Гуревича, мировое дерево служит «главнейшим средством организации мифологического пространства», и именно с идеей мирового дерева соотносятся верх/низ, небо/земля, мужское/женское и другие мировоззренческие оппозиции [42, с. 54–55]. В повести «Страшная месть» также упоминается «высокий дуб», который символизирует пространственную вертикаль – переход из человеческого мира в демонический. Данило Бурульбаш взбирается по этому дубу, чтобы взглянуть в окно замка, в котором живёт колдун. «При этом у Гоголя мы встречаемся с характерной для него семиотической инверсией: путь <...> вверх на самом деле оказывается путём вниз, в хтоническую, опасную, «грязную» зону», – отмечает Н. О. Осипова [162, с. 222].

Согласно мифологическим верованиям, на Мировом Дереве обитают души. Н. В. Слухай указывает, что у восточных славян дерево считается укрытием при рождении, жизни, смерти [193, с. 110]. Так, в повести «Майская ночь, или утопленница» винокур предлагает повесить «дьявола в вывороченном тулупе» «на верхушке дуба вместо паникадила» [32, с. 171] и таким образом наказать его.

В двучленной мифологической системе горы занимают промежуточное положение между верхом и низом, являясь одновременно символом единения неба и земли и символом множественности, расширения универсума, горя и печали [193, с. 11]. Таким образом, вырисовывается вертикаль небо–горы–земля/вода. Например, в повести «Страшная месть» автор использует гиперболизированное описание Карпат. В данном произведении горы (как и лестница, река или Мировое Дерево) являются промежуточным звеном между верхом и низом (небом и землёй): «Не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались

недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромоздили собою землю? Ибо и на них такой же серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце» [32, с. 272]. Однако в этой же повести оппозиция *верх/низ* находит воплощение в противопоставлении гор земле. Так, хутор пана Данилы находится внизу, «между двумя горами, в узкой долине, сбегаящей к Днепру» [32, с. 249], а замок колдуна стоит возле горы, и сам колдун спускается к нему с горы.

Примечательно, что повесть «Страшная месть» имеет наиболее сложную пространственно-временную структуру. Здесь пространственная двухуровневая вертикаль (небо-земля) удлиняется и трансформируется в две четырёхуровневые вертикали: небо–горы–земля/вода–«провалы» (в мифологическом времени) и небо–горы–«провалы»–подземелье (в социально-историческом времени). В мифологической картине мира эта вертикаль обычно имеет две оси: небо–земля и земля–«провалы». «...Есть между горами провал, в провале dna никто не видал; сколько от земли до неба, столько (от земли – А. П.) до dna того провала», – пишет Гоголь [32, с. 280]. В мифологической картине мира четырёхуровневая вертикаль состоит из таких осей, как небо–горы и горы–«провалы»–подземелье: «...И донныне стоит на Карпате на коне дивный рыцарь, и видит, как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, и чует, как лежащий под землю мертвец растёт...» [32, с. 282]. На символическую связь пропастей и небес (этих крайних точек пространственной вертикали) у Гоголя обратил внимание М. Я. Вайскопф: «Провалы становятся резервуаром волшебного-поэтического инобытия, дорогой в небо» [18, с. 61]. А в повести «Страшная месть» также обращает на себя внимание тот факт, что вначале колдун занимался ворожбой «вверху», в замке на мысу, затем – «внизу», в глубокой землянке. Таким образом, в пространственной плоскости повести по вертикали сохраняется равновесие добра и зла, баланс между человеческим (земным) и «нечистым» (горным, небесным, подземным и т. п.) пространствами.

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» также можно обнаружить две демонические вертикали, которые являются своеобразной трансформацией

модели Мирового Дерева. Петрусь спустился в глубокий яр, где «сундук стал уходить в землю, и все, чем далее, глубже, глубже; а позади его слышался хохот, более схожий с змеиным шипеньем» [32, с. 145]. Автор не случайно упоминает о «змеином шипении». В соответствии с мифологическими представлениями, у корней Мирового Дерева обычно располагается змей. Детали текста свидетельствуют о том, что клад находился в нижнем по отношению к человеческому миру пространстве, а Петрусь – в нижнем по отношению к верхнему (небесному) миру. Вторую демоническую вертикаль находим в конце повести. Гоголь пишет, что в развалившемся шинке «из закоптевшей трубы столбом валил дым и, поднявшись высоко, так, что посмотреть – шапка валилась, рассыпался горячими угольями по всей степи», а чёрт «так всхлипывал жалобно в своей конуре, что испуганные гайвороны стаями подымались из ближнего дубового леса и с диким криком метались по небу» [32, с. 152]. В мифологии птицы связаны с вершиной Мирового Дерева (у Гоголя – «гайвороны»), человек – со стволом (у Гоголя – «доброму человеку пройти нельзя было»), змей – с корнем (у Гоголя – чёрт, которого автор называет в своём цикле «искусителем рода людского»).

В мифах многих народов мира в кроне Мирового Дерева изображается гнездо. В «Сорочинской ярмарке» нечистый, о котором повествует Цыбуля, изгнанный из пекла наверх, то есть, на землю, «угнездился» в сарае, а дед в повести «Пропавшая грамота» требует себе коня, чтобы «выбраться из гнезда вашего!» (т. е. нечистого гнезда) [32, с. 190]. Галя в «Майской ночи» размышляет о небе и крыльях: «Что, если бы у людей были крылья, как у птиц, – туда бы полететь, высоко, высоко...» [32, с. 155].

В гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки» ещё одним звеном, которое связывает небесный и земной миры (помимо лестницы, Мирового Древа и гор), является месяц. Ночное светило у Гоголя поднимается с земли на небо: «Огромный огненный месяц величественно стал в это время вырезываться из земли. Еще половина его была под землею, а уже весь мир исполнился какого-то торжественного света» [32, с. 158].

Пространственная оппозиция *верх/низ* выполняет функцию значимой ориентационной метафоры [146]. Традиционно координата *верх* используется для положительной оценки явлений и объектов, а *низ* – для отрицательной. Например, колдун в повести Гоголя «Страшная месть» спустился с горы, а Петрусь «спустился густым лесом в глубокий яр», то есть вниз по вертикальной оси. В повести «Вечер накануне Ивана Купала», как и во многих мифах, перемещение героя по дьявольской вертикали из верхнего мира в нижний сопряжено с запретом оглядываться назад. В «Ночи перед Рождеством» события происходят не только по вертикали сверху вниз, но и по диагонали. Например, автор указывает, что ведьма «спустилась по воздуху, будто по ледяной покато́й горе» [32, с. 210].

Дед в повести «Пропавшая грамота» вместо того, чтобы передвигаться по горизонтали, идя по лесу, спускается по вертикали вниз: «Темно и глухо, как в винном подвале; только слышно было, что далеко-далеко вверху, над головою, холодный ветер гулял по верхушкам деревьев» [32, с. 186]. Он смог выбраться наверх только с помощью демонического помощника: «конь, как огонь, взвился под ним, и дед, что птица, вынесся наверх» [32, с. 190]. Данный эпизод ассоциируется с волшебными сказками, герои которых спускаются в подземный мир обычным способом, но возвращаются назад при помощи волшебных животных или птиц.

Пространственная координата *верх* в гоголевском цикле часто связывается с обозначением чувства страха. Так, в повести «Сорочинская ярмарка» Хивря подсказывает трусливому поповичу, где плетень «*пониже*», а после прихода гостей, чтобы спрятать своего любовника, посылает его на доски, расположенные «*под самым потолком*». Один из гостей Черевика, увидев «свиную рожу» в окне, «в непобедимом страхе подскочил *под потолок*» [32, с. 127]. Чёрт заставил жида в страхе «*плясать повыше* вот этого сволока» [32, с. 126]. В повести «Заколдованное место» автор указывает, что «дрожь проняла деда», когда «заблеяла баранья голова *с верхушки* дерева» [32, с. 314], а в «Пропавшей грамоте» – что «дрожь бы проняла крещеного человека (от страха – А. П.) при одном виде, *как высоко* скакало бесовское племя» [32, с. 188].

Гоголь повсеместно подчёркивает, что опасное пространство вызывает у героя чувство страха. Так, дед в повести «Пропавшая грамота» понимает, что находится между жизнью и смертью. «Страх, однако ж, напал на него посреди дороги, когда конь, не слушаясь ни крику, ни поводов, скакал через провалы и болота. <...> Глянул как-то себе под ноги – и пуще перепугался: пропасть! Крутизна страшная! <...> Через пни, через кочки полетел стремглав в провал и так хватился на дне его о землю, что, кажись, и дух вышибло» [32, с. 190]. Таким образом, в повести «Пропавшая грамота» наблюдается изменение пространственных координат. К нечистой силе дед попал, идя по лесу, но назад ему пришлось лететь на коне, причём обратный путь вверх оказался длиннее и опаснее.

Указанные примеры свидетельствуют о том, что нечистая сила в гоголевских повестях подбирается к человеку из высшего или низшего (по отношению к человеческому – как центральному) миров: с неба, из воды или из-под земли.

Люди, как обитатели верхнего мира, чувствуют себя некомфортно в нижнем (демоническом) мире. Бесы также могут пребывать в чужеродном пространстве лишь некоторое время и возвращаются назад, в ад. Так, чёрт в повести «Сорочинская ярмарка» был изгнан из пекла на землю – в верхний мир (по отношению к подземному – аду), где ему «стало так скучно, так скучно по пекле, что хоть до петли» [32, с. 125]. Басаврюк в повести Гоголя «Вечер накануне Ивана Купала» отличается тем, что часто исчезает. Используя данную сюжетную деталь, автор подчёркивает, что «дьявол в человеческом образе» вынужден периодически возвращаться в нижний мир. Русалки в повести «Майская ночь, или утопленница» выходят в верхний (человеческий) мир только лунными ночами, а мертвецы в повести «Страшная месть» поднимаются из земли только для того, чтобы испытать страшную муку. Все герои гоголевских повестей, побывавшие в демоническом пространстве (неважно, в верхнем или нижнем по отношению к земному), так или иначе расплачиваются за это.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» земной мир традиционно представлен как человеческий: «Козаку лучше спать на гладкой земле при вольном небе...» [32, с. 250]. Примечательно, что ни в одной из повестей нечистая сила не смогла одурачить человека в привычной для него среде (на земле). Как правило, это происходит только в «нечистом» пространстве, в нижнем, дьявольском мире. Для демонических существ подводный и подземный мир – естественная среда обитания; пребывание человека в воде или под землёй связано с опасностью или расценивается как потеря души. Так, автор с иронией описывает, как чёрт в повести «Ночь перед Рождеством» грозит, что он «кинется в воду, а душу отправит прямо в пекло» [32, с. 217]. Вакула восклицает в сердцах: «Пропадай душа, пойду утоплюсь в пролубе, и поминай как звали!» [32, с. 221]. Утопиться или повеситься в славянской мифологии означало отдать душу бесу. В связи с древними представлениями пребывание человека в воздушном или подземном/подводном пространстве приравнивалось если не к потере души, то к греху, который следует искупить.

Верхний и нижний миры изображаются у Гоголя как «тот свет» (рай и пекло), то есть как сверхъестественные (ирреальные) пространства. Например, изгнанный из пекла чёрт в повести «Сорочинская ярмарка» «пропал, как будто в воду» [32, с. 126], Басаврюк «вдруг пропадет, как в воду, и слуху нет. Там, глядь – снова будто с неба упал» [32, с. 139]. Словосочетание «тот свет» употребляется в первом гоголевском сборнике как синоним «рая» 5 раз и как синоним «ада» – 4 раза. Автор 9 раз использует словосочетание «на свете» в значении «на земле». Человеческий мир также называется «белым светом», «крещёным светом», «нашим светом» (в противовес «тому свету»).

Следовательно, уход героя от земного пространства, слишком быстрое перемещение в нём или, наоборот, невозможность перемещения оцениваются автором как негативные явления. «Черевик <...> бежал по улицам, не видя земли под собою» [32, с. 128]; Петрусь от «стусана» Коржа «невзвидя земли, полетел стремглав» [32, с. 142]; а дед в повести «Пропавшая грамота» не удержался на сатанинском скакуне и «полетел стремглав в провал» [32, с. 190]. Причины

отрицательного отношения к перемещениям подобного рода кроются в легенде об изгнании дьявола с небес. «Как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло», – говорит Левко в повести «Майская ночь, или утопленница» [32, с. 156].

В описании персонажей Гоголь иногда использует пространственные определения. Например, в описании внешности цыгана в повести «Сорочинская ярмарка» автор обращает внимание на его «совершенно провалившийся между носом и острым подбородком рот» [32, с. 121]. В данной повести пространственный ориентир горы – «провал» переносится на внешность персонажа, который не вызывает симпатий. В чертах цыгана, как отмечает писатель, «было что-то <...> низкое и вместе высокомерное». Так, мертвец Петро в повести «Страшная месть» «всех выше, всех страшнее» [32, с. 278].

Выводы к разделу 3

В романтическом двоемирии гоголевского цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» наблюдается синтез реального и ирреального времени и пространства. При этом реальное, бытовое пространство и хроникально-бытовое время доминируют в таких повестях Н. В. Гоголя, как «Сорочинская ярмарка» и «Иван Федорович Шпонька и его тётушка», а в остальных повестях сборника основную сюжетообразующую и характеротворческую роль играют мистическое время, мистическое пространство, мистический хронотоп и микрохронотоп, дополняемые другими видами художественного времени и пространства.

В произведениях Гоголя с мистическим компонентом противопоставляются мистическое и хроникально-бытовое время, мистическое и бытовое пространство. Это пространственно-временное противоположение является важнейшей бинарной оппозицией «удвоенного мира» гоголевских «Вечеров».

Два мира – человеческий и демонический – не просто мирно сосуществуют в гоголевском сборнике, но перекрещиваются и накладывают отпечаток друг на друга. При этом герои, побывавшие в «нечистых» местах, очень часто расплачиваются за такие посещения, а «нечисть» обычно терпит поражение в человеческом мире.

В системе пространственно-временных координат первого цикла Н. В. Гоголя важную роль играют также суточное (вечер, ночь, полночь), календарное (Рождество, Ивана Купала), космическое время; социально-исторический и мифологический хронотопы; хронотопы дома, замка, ярмарки, шинка/корчмы, дороги; микролокус кладбища, локусы заколдованного и проклятого места, пространственные оппозиции «верх/низ», «своё/чужое», «демоническое/сакральное», временная оппозиция «день/ночь».

В гоголевских циклах «Вечера» и «Миргород» каждому типу художественного пространства или хронотопа соответствуют свои герои: реально-бытовые, мистические, фантастические, исторические, героические или идиллические. Синтез реального и ирреального пространства и времени в «Вечерах» обуславливает художественное разнообразие характеров, изображённых Гоголем. Это многочисленные представители украинского национального характера, украинского этноса (юные и беспечные «дивчата», храбрые «парубки», строгие отцы и злые мачехи, сварливые бабы, казаки, комичные дьяки и поповичи), а также демонологические образы (дьяволы, черти, ведьмы, колдуны, знахари, духи, чудища, «рожи», «хари»). В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» все повести «соединены» единством авторского мировосприятия, образами реальных и ирреальных героев, а также местом действия.

Особую атмосферу восприятия описываемых автором событий создаёт цветовая гамма цикла. Реальное бытовое пространство малороссийских местечек, сёл, городов, хуторов, пейзажей, лесов и полей окрашено в дневные сине-голубые тона неба и воды (рек, прудов), золотистый цвет солнечных лучей и зелёный цвет деревьев. В обрисовке мистического пространства преобладает ночная, тёмная палитра, в основном, чёрные краски (темнота ночи, таинственные тени и силуэты, смерть), а также красный цвет, который очень часто является символом крови, греха, преступления, разрушения в гоголевских текстах. Радостные, светлые оттенки у Гоголя появляются, как правило, в изображении материального, осязаемого дневного мира. Тёмные цвета доминируют в описаниях дьявольского пространства, ночи, они имплицитно передают эмоционально-психическое состояние героев – их страх и ужас, боязнь и нерешительность, ведь в циклах

Н. В. Гоголя «Вечера» и «Миргород» источником страха, в первую очередь, является именно пространство.

Художественное время и художественное пространство выполняют важную циклообразующую и сюжетообразующую функцию в сборнике Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Автор использует пространство и время как особый художественный приём в изображении «Малороссии», её истории и мифологии. Хронотопическая составляющая сюжетов повестей, вошедших в состав «Вечеров», является своеобразным каркасом всего сборника. На её основе автор мастерски разворачивает повествование и создаёт образы персонажей.

РАЗДЕЛ 4

СИНТЕЗ ХРОНОТОПОВ В СБОРНИКЕ ГОГОЛЯ «МИРГОРОД»

4.1 Идиллический хронотоп и его разрушение в повести «Старосветские помещики»

Из всех повестей циклов «Вечера» и «Миргород» именно на трактовку повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» (в том числе, и на анализ её пространственно-временной структуры) больше всего повлияли идеологемы советского периода. Начиная с В. Г. Белинского, который усматривал в гоголевских стариках «две пародии на человечество», а в идее повести – изображение всей пошлости и гадости «этой жизни, животной, уродливой, карикатурной», критики в большинстве своём неверно истолковывают замысел автора. Так, А. М. Докусов разделяет взгляды Станкевича, утверждавшего, что в повести Гоголя «схвачено прекрасное чувство человеческое в пустой ничтожной жизни» [46, с. 8] и мнение Г. А. Гуковского о том, что Товстогубы являют собой «картину пошлейшего животного прозябания» [40, с. 95–96]. Исследователь уверен, что «образ поместной усадьбы, замкнутой в себе самой», является «настоящим и страшным злом» [46, с. 20], а Гоголь изобразил «перерождение их (старосветских помещиков – А. П.) от человека к животному» [46, с. 22]. Такого мнения придерживаются и зарубежные литературоведы. Например, немецкий исследователь А. Крживон говорит о «растительном существовании» старосветских помещиков [228]. Именно такое видение изображённой Гоголем идиллии представлено во многих работах исследователей и в настоящее время. Например, О. Г. Ковальчук также считает, что главной ценностью в мире старосветских помещиков является еда [89, с. 46], а В. Л. Скуратовский утверждает, что «Товстогубы ещё при жизни превратились в полурастения», которые «ведут единственно активную жизнь – жизнь желудка» [192, с. 85]. Таковую трактовку рассматриваемого произведения мы считаем в корне неверной.

Изображаемая Гоголем «низменная буколическая жизнь» старосветских помещиков, в которую «незаметно переходишь всеми чувствами», тесно связана с идиллическим хронотопом. По мнению М. М. Бахтина, «идиллическим» является хронотоп отчего дома. Думается, что идиллический хронотоп можно соотнести не только с отчим домом, но и шире – с дворянскими поместьями, деревенскими усадьбами и т. д. Рассматривая идиллические хронотопы, М. М. Бахтин подчёркивает, что «идиллическая жизнь и её события неотделимы от <...> конкретного пространственного уголка» [4, с. 374]. Это наблюдение справедливо и в отношении идиллии старосветского поместья в гоголевской повести, которая изображается рассказчиком как присущая именно владениям Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Жизнь старосветских помещиков «прикреплена» к их поместью, почти не связанному с остальным, большим миром, о котором они имеют весьма смутное представление, да и то со слов своих гостей.

Идиллический пространственный мирок, как считает М. М. Бахтин, «ограничен и довлеет себе, не связан существенно с другими местами, с остальным миром» [4, с. 374]. Такая обособленность «старосветского» пространства в повести Гоголя постоянно подчёркивается рассказчиком. Владение старосветских помещиков отдалено от мира, привычного для повествователя, и в пространстве, и во времени. Об этом свидетельствует название поместья («старосветский – не современный по образу жизни, патриархальный» [160, с. 623]), а также указание на его месторасположение. «Я очень люблю скромную жизнь <...> уединенных владетелей отдаленных деревень...», – сознаётся рассказчик [33, с. 13]. Гостеприимство и доброта Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича являются в повести Гоголя «мостиком» из внешнего, «чужого» мира во внутренний, замкнутый старосветский мир. И. А. Есаулов справедливо замечает, что идиллический мир старосветского поместья, несмотря на свою отгороженность, принципиально открыт для гостей, ведь «эти добрые люди, можно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось» [54, с. 62]. Старосветским

помещикам хорошо в своём замкнутом пространстве, они не желают его покидать и равнодушны к событиям внешнего («чужого», чуждого им) мира. «Их замкнутый мир – это не малая часть вселенной, а самостоятельный мир, приметы которого – целостность и завершённость» [214, с. 141]. Лишь дважды, и то мысленно, подтрунивая над Пульхерией Ивановной, Афанасий Иванович допускает возможность выхода из идиллического пространства – при гипотетическом пожаре или если бы он пошёл на войну.

Идиллическое пространство в повести максимально заполнено. Так, повествователь говорит о фруктовых деревьях, «потопленных» багрянцем вишен и «яхонтовым морем» слив. Не «освещаемых», не «озаряемых» и т. п., а именно «потопленных». Даже частокол в гоголевской повести характеризуется не просто как «окружающий небольшой дворик», но и ещё как «обвешанный» связками сушёных груш и яблок. С помощью причастных оборотов создаётся впечатление «закруглённости» пространства, целостности картины.

Описывая поместье, рассказчик употребляет эпитеты и уменьшительно-ласкательные суффиксы, «прихорашивающие» старосветское пространство: «небольшой дворик», галерея из «маленьких столбиков», «низенькая травка», «низенькие фруктовые деревья», «протопанная дорожка», «старички, старушки» и т. п. Постройки и сооружения на территории поместья небольшие и невысокие. Даже трава и деревья определяются как «низенькие». Исключением могут показаться окружающие сад «избы», однако в тексте повести есть уточнение: они «пошатнувшиеся на сторону» (то есть, «пригнувшиеся» к земле, невысокие).

Внутреннее пространство дома также кажется крошечным. «Комнаты домика, в котором жили наши старички, были маленькие, низенькие, какие обыкновенно встречаются у старосветских людей» [33, с. 16], а в каждой комнате «была огромная печь, занимавшая почти третью часть ее» [33, с. 16]. Учитывая то, что комнаты старичков были «маленькие, низенькие», из-за наличия в них таких огромных печей они могли казаться ещё меньше. Но, когда у помещиков бывали гости, «тогда все в их доме принимало другой вид» [33, с. 24]. Всё внутреннее убранство дома Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны изображено автором

с симпатией и ностальгией. Следует согласиться со справедливым утверждением В. Ф. Переверзева: «В изображении дома среднего и мелкого помещика Гоголь не имеет себе равного» [163, с. 95]. А. М. Докусов точно подметил, что в повести Гоголя «Старосветские помещики» читатель, «ещё не видя владельцев усадьбы, уже знает о них всё, знает именно из описания «вещного» мира, каждый предмет которого точно живой и обладает своей физиономией, является зеркалом души человека» [46, с. 20].

Внутреннее пространство домика наполнено не только различными предметами, но и звуками. В частности, неоднократно упоминается о «поющих» дверях: «каждая дверь имела свой особенный голос: дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь в столовую хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно наконец слышалось: «батюшки, я зябну!» [33, с. 18]. Вообще наполненность пространства звуками – одна из специфических особенностей гоголевского хронотопа. В повести «Старосветские помещики» внешнее пространство поместья наполнено лаем «флегматических барбосов, бровок и жучек», а пространство дома – «пением» дверей и треском горящей в печах соломы; «звоном» мух, «басом» шмеля и «визжанием» ос на окнах.

Однако старосветское пространство наполнено не только звуками. Для рассказчика идиллическое пространство-время состоит из целой вереницы предметов, звуков, запахов, видений: «Если мне случится иногда здесь услышать скрип дверей, тогда мне вдруг так и запахнет деревнею, низенькой комнаткой, озаренной свечкой в старинном подсвечнике, ужином, уже стоящим на столе, майскою темною ночью, глядящею из сада, сквозь растворенное окно, на стол, уставленный приборами, соловьем, обдающим сад, дом и дальнюю реку своими раскатами, страхом и шорохом ветвей...» [33, с. 18]. А. М. Докусов подчёркивает, что «рассказчик несомненно сочувствует идиллии поместного гнезда, сожалеет об её утрате» [46, с. 19].

Время в старосветском поместье бежит размеренно-незаметно, а пространство представляется уютным и успокаивающим. Даже ставни дома старосветских помещиков можно «затворить» во время грозы, «не замочась дождем». Всё здесь радует глаз. «Как бы то ни было, – замечает рассказчик, – но даже тогда, когда бричка моя подъезжала к крыльцу этого домика, душа принимала удивительно приятное и спокойное состояние; лошади весело подкатывали под крыльцо, кучер преспокойно слезал с козел и набивал трубку, как будто бы он приезжал в собственный дом свой; самый лай, который поднимали флегматические барбосы, бровки и жучки, был приятен моим ушам» [33, с. 14]. Автор подчёркивает, что здесь «благословенная земля производила всего в таком множестве», что «страшные хищения» приказчика и войта «казались вовсе незаметными в <...> хозяйстве» [33, с. 21]. В этом поместье и воздух кажется необычным: «Не имеет ли самый воздух в Малороссии какого-то особенного свойства, помогающего пищеварению, потому что если бы здесь вздумал кто-нибудь таким образом накушаться, то, без сомнения, вместо постели очутился бы лежащим на столе» [33, с. 27].

В гоголевской повести «Старосветские помещики» художественное пространство-время сужается от бытового к идиллическому, от настоящего – к прошлому, то есть от внешнего мира – к старосветскому. Внутри поместья идиллическое пространство, наоборот, расширяется от центра к своим границам. «Я иногда люблю сойти на минуту в *сферу* этой необыкновенно уединенной жизни, где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиною и грушами» [33, с. 13]. «Сфера – замкнутая поверхность, все точки которой равно удалены от центра; поверхность и внутреннее пространство шара» [160, с. 638]. Так же сферически замкнуто и старосветское поместье, все предметы в котором расположены в направлении от дома к внешним границам, из центра – в стороны. Дом старосветских помещиков отделён от «чуждого», внешнего мира пространственными кругами: домик – галерея столбиков – дворик – частокол –

сад – плетень – избы – вербы. «Жилище старосветских помещиков – особый мир с кольцеобразной топографией, причём каждое из колец – это особый пояс границы, которая чем ближе к центру, тем недоступнее для внешнего мира», – пишет Ю. М. Лотман [132, с. 636]. Рассказчик часто использует в описаниях «разграничивающие» глаголы. Так, галерея из деревянных столбов «идёт вокруг всего дома», частокол «окружает» небольшой двор, а деревенские избы «окружают» сад. Помимо функции «отграничивания» эти глаголы подчёркивают также кольцеобразную структуру и «сферичность» пространства поместья в гоголевской повести.

В начале произведения точка зрения повествователя находится в бытовом пространстве, «вовне», «вдалеке»: «Я *отсюда* вижу низенький домик...» [33, с. 13]. Затем она перемещается в центр этой идеальной «сферы», где за частокол (своеобразный защитный круг) «ни одно желание не перелетает» во враждебный, «нестаросветский» мир. «Все художественное пространство разделено на две неравные части, – отмечает Ю. М. Лотман. – Первая из них – почти не детализированная – «весь остальной мир». Она отличается обширностью, неопределённостью. Это место пребывания повествователя, его пространственная точка зрения. <...> Вторая – это мир старосветских помещиков» [132, с. 635]. Хотя внешний мир и не изображён автором как волшебного-фантастический, исследователь справедливо замечает, что для старосветских помещиков он продолжает оставаться мифологическим пространством, поскольку он отгорожен, как в сказке, лесом, там живут таинственные дикие коты, а кошечка Пульхерии Ивановны «набралась романтических правил» [132, с. 637]. В тексте повести большой мир, расположенный за пределами поместья Товстогузов, является антитезой старосветской жизни, старосветскому миру. По мнению В. Ю. Белоноговой, здесь «отчётливо читается тема острова, окружённого враждебным и холодным морем», ведь идиллический мирок гоголевских стариков «заведомо слабее и уязвимее большого и враждебного им мира технократической цивилизации» [5, с. 154]. И. А. Есаулов справедливо указывает, что для рассказчика идиллическая

«скромная жизнь» Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича является одновременно желанным и недостижимым ориентиром, а прелесть старосветского уклада жизни осознаётся им на контрастном фоне иного миропорядка [54, с. 65–66]. Противоположного мнения придерживается А. М. Докусов, считающий, что рассказчик предпочитает смотреть на идиллическую жизнь Товстогубов только «издали», а остаться в ней надолго для него равносильно духовной смерти [46, с. 19].

И. А. Есаулов усматривает в авторском противопоставлении двух типов пространства в повести Гоголя «Старосветские помещики» православный подтекст, а именно – оппозицию *покоя* старосветской жизни и *беспокойства*, царящего по ту сторону защитного «частокола». Вне духовного контекста, как считает исследователь, трудно объяснить «глобальное отличие совершенно *локального* старосветского топоса от *всего остального мира*» [54, с. 61, 63].

Общеизвестно, что персонажи, населяющие внутренний (старосветский) мир произведения соединены, а не разъединены. Гармоничность и целостность пространства в гоголевской повести обусловлены в первую очередь взаимной и крепкой многолетней любовью Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича. Такая любовь, как у гоголевских старосветских помещиков (украинских Филемона и Бавкиды), является, пожалуй, главной характеристикой идиллического пространства-времени. Целостность «старосветского» пространства в гоголевской повести проявляется также на духовном уровне. Они останутся вместе не только «на этом свете», но и «на том». «Православная церковь становится в данном произведении таким духовным пространством, которое и после смерти соединяет героев», – подчёркивает И. А. Есаулов [53, с. 38]. В том, что Пульхерия Ивановна просила похоронить её возле церкви, а Афанасий Иванович изъявил желание быть погребённым рядом с супругой, по мнению В. И. Мацапуры, есть особый символический смысл [140, с. 123].

Одним из основных свойств пространства дома является неизменность, «изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства» [132, с. 638]. Мы полагаем, что гармоничность (идилличность) пространства

старосветского поместья начала разрушаться со смертью хозяйки: дом «показался вдвое старше, крестьянские избы совсем легли набок – без сомнения, так же, как и владельцы их; частокол и плетень в дворе были совсем разрушены...» [33, с. 34]. Несмотря на видимое благополучие и прежний уклад жизни, отсутствие заботливой Пульхерии Ивановны отразилось на всём поместье. «Я вошел за ним в комнаты; казалось, все было в них по-прежнему; но я заметил во всем какой-то странный беспорядок, какое-то ощутительное отсутствие чего-то...», – отмечает рассказчик [33, с. 35].

Думается, что разъединение любящих стариков, то есть надлом духовного, внутреннего пространства Афанасия Ивановича, отражается в деструкции пространства физического, в разрушении прежде всего границ, некогда отделявших два мира – частокола и плетня. После смерти Афанасия Ивановича всё имение совершенно опустело и разрушилось. Идиллическое пространство зависит от «населяющих» его персонажей – верных и любящих, преданно заботящихся друг о друге. С уходом Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича в мир иной идиллический миропорядок помещичьей усадьбы разрушается и приходит в упадок, от былой гармонии и уюта не остаётся и следа. В подтексте повести угадывается мысль автора о том, что время старосветских помещиков – добрых, радушных и чистосердечных – уходит в прошлое. Как справедливо заметил Б. И. Николаев, «так Гоголь простился со старой Украиной в цикле «Миргород»: с одной стороны, героическим хронотопом «Тараса Бульбы», с другой стороны, идиллическим «Старосветских помещиков» [157, с. 175].

Интенсивность течения фабульно-сюжетного времени в старосветском поместье близка к атемпоральности. Гоголь отмечает, что «жизнь <...> скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» [33, с. 13]. Создаётся впечатление, что категория времени в его характеристике утрачивает смысл. Автор упоминает о событиях тридцатилетней давности – похищении Пульхерии Ивановны – как о «преданьях старины глубокой»: «Это

уже было очень давно, уже прошло, уже сам Афанасий Иванович никогда не вспоминал об этом» [33, с. 15-16]. Об этом романтическом поступке Товстогуба говорится во множественном числе, как о своеобразном подвиге: «Все эти давние, необыкновенные происшествия заменились спокойною и уединенною жизнью, <...> дремлющими и вместе какими-то гармоническими грезами...» [33, с. 16]. Время в мире старосветских помещиков бежит незаметно, как годы, проведенные гомеровским Одиссеем на острове Кирки. За «пять лет всеистребляющего времени» со дня смерти Пульхерии Ивановны печаль Афанасия Ивановича и его тоска по супруге ничуть не уменьшились. «Какого горя не уносит время? Какая страсть уцелеет в неровной битве с ним?», – риторически спрашивает рассказчик [33, с. 33]. Но в старосветском, буколическом мире, несмотря на прошедшие годы, боль утраты не стихла и слёзы «текли не спрашиваясь, сами собою, накапливаясь от едкости боли уже охладевшего сердца» [33, с. 36].

Несмотря на то, что сам рассказчик отдаёт предпочтение старому (старосветскому) времени перед теперешним, Афанасий Иванович, человек прошедшего века, «не принадлежал к числу тех стариков, которые надоедают вечными похвалами старому времени или порицаниями нового» [33, с. 16]. Вспоминая «спокойную и уединенную жизнь» старосветских помещиков, повествователь часто использует наречия «всегда» (22 раза), «иногда» (16), «никогда» (9), «долго» (5), «давно» (4), «когда-то», «не долго» (по 3 раза), «вечно» (2 раза), но, что удивительно, ни разу – «завтра», «вчера», «однажды», «как-то раз». Жизнь Пульхерии Ивановны и Афанасия Ивановича протекает, на первый взгляд, совершенно неизменно. На такую особенность идиллического хронотопа указывал ещё М. М. Бахтин: «Определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени» [4, с. 374]. Многие события и происшествия в гоголевской повести предстают как постоянно повторяющиеся, «циклические». Пульхерия Ивановна «обыкновенно бранила виновную», приказчик и войт «завели обыкновение входить в господские леса как в свои собственные» [33, с. 19 ; 20], Афанасию Ивановичу во дворе «обыкновенно

попадался приказчик. Он, по обыкновению, вступал с ним в разговор...» [33, с. 21] и т. д. Автор подчёркивает эту цикличность, используя множество глаголов несовершенного вида («закушивал», «говорила», «отправлялась» и т. п.). Перед смертью Пульхерия Ивановна не заботилась ни о прошлом, ни о будущем, а жила настоящим, раздавая распоряжения. «Она в то время не думала ни о той великой минуте, которая ее ожидает, ни о душе своей, ни о будущей своей жизни; она думала только о бедном своем спутнике, с которым провела жизнь и которого оставляла сырым и бесприютным» [33, с. 32].

Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда, питьё – это, по мнению М. М. Бахтина, основные равнодостоинные реальности идиллической жизни, между которыми нет резких контрастов. «Идиллия не знает быта», – подчёркивает исследователь [4, с. 374]. Следовательно, всё бытовое, рутинное, мелочное, неважное в обыденной жизни (или с точки зрения читателя) является в идиллии как раз самым существенным в жизни. Мотив гостеприимства и мотив еды в гоголевской повести являются значимыми компонентами идиллического хронотопа. Пространство заполнено едой и питьём в готовом и сыром виде, а день старосветских помещиков измеряется не часами, а временем приёма пищи. «Как только занималась заря <...> они уже сидели за столиком и пили кофе», – пишет Гоголь [33, с. 21]. После разговора с приказчиком Афанасий Иванович «закушивал» пирожками и рыжиками. «За час до обеда Афанасий Иванович закушивал снова». «Обедать садились в двенадцать часов». «После обеда Афанасий Иванович шел отдохнуть один часик, после чего Пульхерия Ивановна приносила разрезанный арбуз». «После этого Афанасий Иванович съедал еще несколько груш и отправлялся погулять по саду вместе с Пульхерией Ивановной» [33, с. 22]. «Немного погодя» съедались вареники с ягодами и «киселик». «Перед ужином Афанасий Иванович еще кое-чего закушивал. В половине десятого садились ужинать. После ужина тотчас отправлялись опять спать, и всеобщая тишина водворялась в этом деятельном и вместе спокойном уголке» [33, с. 23]. Иногда Афанасий Иванович съедал ещё что-нибудь ночью. Таким образом, «обыкновенно» старосветские помещики «перекусывали» около 8 раз в день.

Вполне естественно, что вся их жизнь протекала от трапезы к трапезе. А. Г. Ковальчук уверен, что в данной повести еда становится смыслом жизни, основой для любви и для достижения «животного счастья», а всеобщее стремление обитателей поместья – «жрать» [89, с. 46–47]. О. Н. Филенко также, в традициях советской трактовки повести, считает, что окружающий мир не удовлетворяет старосветских помещиков, «иначе они не спали бы и не ели так много» [210, с. 98]. Однако мы полагаем, что в таком совместном времяпровождении была своя логика. Автор неоднократно подчёркивает, что старосветским помещикам приятно было заботиться друг о друге, а цель и смысл их жизни сводились не просто к еде, а к заботе и любви друг к другу.

Символично, что со времени пропажи кошечки Пульхерии Ивановны до её внезапного появления «прошло *три дня*». Отрезком в три дня в гоголевских текстах часто отмечается чрезвычайное происшествие или же развязка конфликта и завершение сюжета. Например, Хома Брут в повести «Вий» погиб в третью ночь, Петрусь Безродный в повести «Вечер накануне Ивана Купала» очнулся на третий день после убийства. Начиная с третьего дня после пропажи кошечки фабульно-сюжетное время в «Старосветских помещиках» ускоряется: «Через несколько дней она (Пульхерия Ивановна – А. П.) слегла в постель и не могла уже принимать никакой пищи», и вскоре умерла [33, с. 32]. Автор делает течение времени более интенсивным, пытаясь подчеркнуть переломный момент в жизни Афанасия Ивановича, «надлом» в его душе и, как результат, «надлом» в пространстве-времени старосветского поместья (упадок, разрушение, старение). Далее время снова замедляется и даже переходит в бессобытийное вплоть до визита рассказчика: «Пять лет прошло с того времени» [33, с. 33].

Итак, пространство в гоголевской повести делится на «мир старосветских помещиков» и на «весь остальной мир». «Мир старосветских помещиков» представляет собой сферу, распадающуюся на мозаику пространств, наполненных предметами и звуками.

Художественное время в повести представлено синтезом хроникально-бытового или реального времени («современность» повествователя) и

«идиллического» или «буколического» (размеренно-медленное время «хозяйничанья», трапез, приёма гостей – т. е. наполненное всем тем, что свершалось «обыкновенно»). Время в повести не отличается интенсивностью, но оно характеризуется насыщенностью событиями и действиями. Учитывая особенности «идиллического» пространства-времени в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики», можно выделить такой подтип *идиллического хронотопа*, как «старосветский».

4.2 Социально-исторический хронотоп в повести «Тарас Бульба»

Героическое прошлое своего народа Гоголь обрисовал сквозь призму социально-исторического хронотопа. В начале повести автор подчёркивает, что Тарас Бульба «был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжёлый XV век» [33, с. 46]. Далее в тексте упоминается о том, что «гетьман, зажаренный в медном быке, лежит в Варшаве, а полковничьи руки и головы развозят по ярмаркам...» [33, с. 78]. Этот эпизод отсылает читателя к преданиям о казни Северина Наливайко в 1595 году, вошедшим в летописи. По одной версии, он был заживо сожжён в медном воле в Варшаве, а по другой – четвертован, а части его тела были развезены по городам. С другой стороны, художественное время в повести можно соотнести с казацкими восстаниями под предводительством Павлюка, Якова Острянина и Дмитрия Гуни 1637–1638 годов, подавленными гетманом Н. Потоцким. Учитывая драматический характер сюжетного действия, мы полагаем, что социально-историческое время в рассматриваемом произведении относится к первой половине XVII века, времени наиболее жестоких казацких восстаний и войн с Речью Посполитой. При этом обе составляющие социально-исторического хронотопа – и пространство «Украины» и Польши, и время – весьма условны, поскольку автор ставил перед собой задачу изобразить не столько исторические события, сколько сильные характеры. Как справедливо заметил А. М. Докусов, в повести «Тарас Бульба» Гоголь «показал читателю героическую действительность и героические характеры» [46, с. 81]. Именно характеры, а не историзм, являются главным достоинством данного

произведения. В указанной повести герои и художественное время и пространство соотносятся друг с другом. В бурное время на эпических просторах украинских степей действуют мужественные, удалые, волевые, бесстрашные персонажи, порождённые трудным временем, в которое они жили. В повести «Тарас Бульба» Гоголь обрисовал суровое время, когда, «лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек», и на Украине возникли «грозные селения, курени и околицы, связанные общей опасностью и ненавистью против христианских хищников» [33, с. 46].

Фабульно-сюжетное время действия в повести значительно отдалено от времени повествования. Об этом свидетельствуют частые уточнения «в тогдашнее время», «в тогдашний век», «тогдашний род учений» и т. п. Гоголь неоднократно подчёркивает разницу между «тогдашним» и «нынешним» Киевом, укладом жизни, образованием и т. д. В «хронотопе автора» (М. М. Бахтин) социально-исторический временной пласт, послуживший сюжетотворческой основой данного произведения, является давно прошедшим, безвозвратным героическим временем.

Приметы этого социально-исторического времени есть не только в описании Сечи, казацких походов и осады города Дубно, но даже в бытовом пространстве. В частности, в доме Тараса Бульбы много места занимает различное оружие и добытые в походах трофеи: «На стенах – сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для пороху, золотая уздечка на коня и путы с серебряными бляхами. <...> На полках и по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки, <...> зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями, через третьи и четвертые руки, что было весьма обыкновенно в те удалые времена» [33, с. 44].

В это смутное время закалялись характеры, а рыцарская слава почиталась важнее семейных ценностей: «В тогдашний век было стыдно и бесчестно думать козаку о женщине и любви, не отведав битвы» [33, с. 56]. Социально-историческое время действия в повести примечательно тем, что во время борьбы за отчизну и за веру материальные ценности в мире казаков занимают последнее

место. Им на смену приходят дух товарищества, побратимства, верность родине и христианской церкви. У запорожца, которого Бульба с сыновьями повстречали в предместье Сечи, «шаровары алого дорогого сукна были запачканы дегтем для показания полного к ним презрения» [33, с. 62]. Любые ценности на Сечи хранились у куренного атамана, а, по сравнению с польским гарнизоном, одетым в позолоченные доспехи, запорожцы казались голытьбой. Тарас Бульба легко и непринуждённо разгромил собственную светлицу: «На что нам эта хата? К чему нам все это? На что эти горшки?» [33, с. 45]. Идиллическое время для героев протекает не в отчем доме, а в походах и битвах. В широком смысле для казака дом – там, где можно «доставать козацкой славы».

По сравнению с изображением образа дома в остальных повестях циклов «Вечера» и «Миргород» хронотоп дома в «Тарасе Бульбе» можно охарактеризовать как микрохронотоп. В данном произведении вольное небо, поле, степь, Сечь в мировоззрении казака противопоставляются домашнему уюту и отчуждению дому. «Ваша нежба – чистое поле да добрый конь: вот ваша нежба! А видите вот эту саблю? вот ваша мать!» – поучает Тарас Бульба своих сыновей [33, с. 43]. Для казака сон под открытым небом слаще отдыха на перинах: «Да не стели нам постель! Нам не нужна постель. Мы будем спать на дворе», – говорит Бульба своей жене [33, с. 49].

Художественное пространство, изображённое писателем в рассматриваемой повести, открытое, разомкнутое. Степные пейзажи поражают своей широтой и бесконечностью. Зеленеющая необъятная степь повсеместно сравнивается автором с океаном. Б. И. Николаев верно заметил, что «Гоголь представляет эту степь как бы единственной степью в мире, лучше которой быть ничего не может. И её центром, и центром казачества как органичного компонента степи выступает знаменитая Сечь» [157, с. 173]. Во взрослой, казацкой жизни Остапа и Андрия с их становлением пространство все увеличивается: из замкнутой бурсы – на хутор отца – в степи и, наконец, – на Сечь, оплот вольности и свободы. «Вот то гнездо, откуда вылетают все те гордые и крепкие, как львы! Вот откуда разливается воля и козачество на всю Украйну!», – пишет Гоголь [33, с. 62]. По мнению

В. И. Силантьевой, пространство Сечи характеризует отсутствие реальных границ: «У Сечи нет пространственно закреплённого места расположения, нет оград, нет постоянных жилищ. Стихия Сечи – степь и небо» [191, с. 73].

На Запорожье находили пристанище даже те, «у кого уже моталась около шеи веревка». Единственным критерием принятия в сечевое сообщество была православная вера, ведь «вся Сечь молилась в одной церкви и готова была защищать ее до последней капли крови» [33, с. 66]. Вера объединяла и сплачивала разношёрстное казацкое братство. Гоголевская Сечь стоит на защите главных ценностей того времени – православной Веры и Свободы. В сознании казаков вера и Запорожье неотделимы. Перед решающей битвой вместе с Тарасом казаки поднимали кубки не за победу, а «За веру!» и «За Сичь!», во имя которых и погибали на следующий день. Примечателен эпизод, в котором описывается смерть одного из запорожцев: «И понеслась к вышням Бовдюгова душа рассказать давно отошедшим старцам, как умеют биться на Русской земле и, еще лучше того, как умеют умирать в ней за святую веру» [33, с. 140].

В тексте повести постоянно противопоставляются хронотопы бурсы (Киевская академия) и Сечи. Бурса была необходимой ступенью для отпрысков «почетных сановников того времени», которые «считали необходимостью дать воспитание своим детям» [33, с. 53]. Именно угроза отца никогда не пустить его на Сечь заставляет Остапа Бульбу прилежно учиться в Киевской академии. За время обучения бурсаки приобретали ту предприимчивость, которая позже развивалась на Запорожье. В то же время схоластическое обучение и жёсткая дисциплина являлись полной противоположностью разгульной жизни на Сечи. Многие бурсаки, не выдержав «беспрестанные припарки», сбегали из академии на Запорожье. И «бурсаки составляли совершенно отдельный мир», и Сечь «представляла необыкновенное явление», маленькое государство в государстве. Сравнивая бурсу и Сечь, автор замечает: «Разница та, что вместо насильной воли, соединившей их в школе, они сами собой кинули отцов и матерей и бежали из родительских домов» [33, с. 65]. В отличие от академического рода обучения, который «страшно расходился с образом жизни», на Сечи «юношество

воспитывалось и образовывалось <...> одним опытом, в самом пылу битв...» [33, с. 64].

Для становления характеров Остапа и Андрия значимым является период времени, проведённый ими в Киевской академии. Биографическое время в повести «Тарас Бульба» также получило художественное воплощение в пространственной системе координат – в описании луга, глядя на который сыновья Бульбы «могли припомнить всю историю своей жизни, от лет, когда катались по росистой траве его, до лет, когда поджидали в нем чернобровую козачку...» [33, с. 52].

Исходя из типа художественного времени в повести, художественное пространство можно условно разделить на «своё» и «чужое». «Чужим» считается не только польское, турецкое, татарское, жидовское, но также и то, что характеризует малороссиян, перешедших на другую сторону и принявших католическую веру. Так, автор изображает киевские «низенькие домики» простых людей, «потопленные в вишневых садах» и, как контраст им, дома малороссийских и польских дворян, построенные «с некоторою прихотливостию». Совершенно противоположны описания скромной православной церкви на Сечи, в которой «даже образа без всякого убранства», и католического костёла, поразившего Андрия своей красотой.

Мотив окна в повести «Тарас Бульба» имеет символическое значение. Именно в окне Андрий увидел красавицу-полячку, погубившую его «для всего козацкого рыцарства». Примечательно, что эпизод, в котором молодой бурсак пробирается в комнату дочери польского воеводы через окно, напоминает фольклорный мотив путешествия героя в другой мир, когда дорога «туда» ничем не примечательна, а вот путь «назад» намного опаснее и полон препятствий. Например, Андрий без труда забрался в опочивальню красавицы, но, возвращаясь назад, «бурсак наш не так счастливо перебрался через забор: проснувшийся сторож хватил его порядочно по ногам, и собравшаяся дворня долго колотила его уже на улице...» [33, с. 57 ; 58].

Таким образом, социально-исторический хронотоп, хронотопы Сечи и бурсы, биографическое и суточное время, кризисное время испытаний играют в композиции повести «Тарас Бульба» важную сюжетобразующую и, в особенности, характеротворческую роль.

4.3 Синтез хроникально-бытового, мистического и фантастического времени и пространства в повести «Вий»

Хронотоп в произведениях Гоголя характеризуется сложностью, он разнороден и многообразен. Писатель нередко изображает несколько временных пластов, а действие в его повестях происходит не только в разных местах, но и на разных «уровнях», например, в небе (полёты Вакулы, деда из «Пропавшей грамоты» и Хомы Брута из «Вия»), в горах и ущельях («Страшная месть»), в нижнем, «нечистом» мире («Пропавшая грамота») и т. д. Автор удачно использует приём контраста не только в обрисовке персонажей, но и в процессе создания пространственно-временной картины мира.

Хронотопическая структура гоголевского «Вия» не предполагает однозначности. Эта повесть, как справедливо заметил А. М. Докусов, «не несет в себе той ясности, какая присуща всем другим, входящим в состав «Миргорода» [46, с. 47], что даёт почву для разноречивых, а порой и противоречивых определений организующих её видов хронотопов, художественного времени и художественного пространства. Но, несмотря на это, несомненным представляется факт органичного синтеза хроникально-бытового (реального) и ирреального – мистического и фантастического – хронотопов в тексте повести.

Исследователи (И. Анненский, И. А. Виноградов, В. Жданов, М. Романец и др.) отмечают в повести «Вий» сочетание реалистических элементов в описании бурсы с элементами фантастики в описании церкви. В. Л. Скуратовский справедливо заметил, что «Вий» прежде всего интересен «своим резким расслоением его на быт – густой, матёрый, <...> и на не-быт, на патетику, на взбесившийся космос, лихорадящий пространство...» [192, с. 87]. Литературовед

подчёркивает, что в гоголевской повести предельно-будничное встречается с предельно не-будничным.

Авторы комментариев к академическому собранию сочинений Н. В. Гоголя указывают, что «бытовые страницы «Вия», осуществляя самостоятельное художественное задание, <...>, вместе с тем даны как антитеза к фантастическим элементам повести» [34, с. 745]. Г. Е. Шовкопляс также утверждает, что «бытовой» контекст «Вия» составляет в структуре повести контраст самой «демонической фантастике» [220, с. 152]. По мнению Ю. В. Манна, категории «реального» и «фантастического» являются опорными пунктами художественного мира писателя [135, с. 55]. В своей фундаментальной работе «Поэтика Гоголя» исследователь рассматривает эти категории как художественные оппозиции. Такой подход применим и к пространственно-временной структуре гоголевских повестей. Соответственно, хроникально-бытовой (реальный) хронотоп в «Вие» противопоставляется ирреальным хронотопам – мистическому и фантастическому.

Учёба, «вакансии», «каша из тыкв», кулачные бои бурсаков воспринимаются читателем как обыденные. Поэтому на их фоне «чудеса», приключившиеся с философом Брутом на хуторе вдали от большой дороги и в старой церкви, кажутся поистине загадочными и устрашающими. Этот синтез хроникально-бытового (реального) и мистического хронотопов является основной композиционной опорой художественного мира гоголевской повести.

Гоголь в первых двух циклах сближает реальное и полуреальное, фантастическое и демоническое бытие. В «Вие» противостояние бытового, реального пространства-времени и мистического и фантастического обострено автором настолько, что в определённое (демоническое) время суток взаимоисключающие друг друга пространства – мир людей и мир «нечисти» – сливаются в неразличимое единство, перекрывают друг друга. Обыденное кажется фантастическим, а фантастическое не вызывает удивления.

Ю. М. Лотман также утверждает, что в «Вие» обнажено столкновение двух пространств: бытового и «другого», «космического» пространства, которое

отделяют от первого темнота, глушь, дичь, бурьян и терновник. По его мнению, эти два типа пространства несовместимы во времени: одно существует днём, другое – ночью [132, с. 646].

Гоголь неслучайно изображает картину мира в «Вие» в рамках контрастных хронотопов. События в повести (реальные, мистические и фантастические) в значительной степени обусловлены соответственным пространством-временем (например, утренние занятия бурсаков в Киеве, ночной полёт на отдалённом, обособленном хуторе или ночное отпевание ведьмы в полуразрушенной, заброшенной церкви и т. п.).

Время и пространство, как известно, организуют образную систему произведения. М. В. Попович, рассуждая о повести «Вий», замечает, что, согласно народным поверьям и древним славянским представлениям, силы «того», «нижнего» мира действуют в ином пространстве, ином измерении, контакт с которыми губителен для людей [177, с. 87]. Герои «Вия» соответствуют тому или иному пространству-времени, в большей или меньшей мере зависят от него, а фантастические персонажи и вовсе ограничены временем-местом. Так, бурсаки, обитатели хроникально-бытового хронотопа, в мистическом и фантастическом пространстве-времени подвергаются нападкам нечистой силы (ведьмы, «нечисти», Вия). Чудовища появляются в запустевшем храме, в котором давно не ведутся службы, глубокой ночью и исчезают с криком петухов. Невозможно представить их появление, например, в дневное время в действующей церкви. Бурсаки, соответственно, ночью чувствуют себя неуютно, а философ, охваченный плохими предчувствиями, испытывает беспричинный страх.

Единственным персонажем, который свободно осуществляет перемещения из бытового пространства в мистическое и фантастическое в любое время суток, традиционно является ведьма. Но и она меняет свою внешность в зависимости от времени-места. Так, в хроникально-бытовом (реальном) хронотопе она – панночка-красавица, в мистическом – старуха, а в фантастическом – страшный сине-зелёный оживший труп.

Однако главная функция этих разновидностей хронотопа состоит в обрисовке образов бурсаков: как философа, так и его небезгрешных товарищей, людей, стремящихся приблизиться к Богу и в то же время погрязших в грехах. Очевидно, пристрастия бурсаков были известны их современникам и не вызывали у них ни удивления, ни осуждения. Так, старуха, отказываясь пускать семинаристов на ночь, говорит им: «Я знаю этих философов и богословов. Если таких пьяниц начнешь принимать, то и двора скоро не будет» [33, с. 183 ; 184]. Гоголь стремился подчеркнуть всю абсурдность такого мироустройства, показав её на примере грешного ученика духовной семинарии, который «готовился в священнослужители, а жил сугубо земными интересами» [147, с. 251].

При помощи пространственно-временных характеристик автор подчёркивает духовное разложение Хомя Брута, его безнравственность и прежде всего – его слабую веру в Бога. В отличие от героев народных сказок о езде парубка на ведьме, Хомя не только не смог победить «нечисть», но и погиб, расплатился за своё неверие жизнью. Причём он, церковный человек, предававшийся греху без зазрения совести, умер в церкви, заповеди которой он должен был воплощать в жизни. Герой умер после третьего крика петуха, когда, казалось бы, опасность миновала и бояться было уже нечего. Образ церкви, как правило, символизирует сакральное пространство. Однако в повести Гоголя осквернённая и разрушенная церковь связана с грешным миром и непрочной верой.

М. М. Бахтин указывал, что хронотоп как формально-содержательная категория в значительной мере определяет и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен [4, с. 235]. Хронотоп бурсы и хроникально-бытовой хронотоп повести Гоголя «Вий» способствуют раскрытию образа философа. Становление личности Хомя Брута, безусловно, зависело от окружающей его среды, в частности, от места, где он учился, и времени, в котором жил. Эти факторы в значительной степени обусловили не только его внешний вид и привычки, но и характер, поведение, психический и эмоциональный мир. Так, философ не считает зазорным соврать старухе, к

которой напрашивается на ночлег, или признаться сотнику в том, что «ходил к булочнице против самого страстного четверга» и что сам он – «чёрт знает что» [33, с. 197]. Кроме того, Хома позволяет себе нюхать табак в церкви – в сакральном пространстве.

Ю. М. Лотман считает, что в космическом мире «Вия», где все качества амбивалентны, где жизнь и смерть, любовь, страдания и наслаждения, красота и безобразие синонимичны, человек не может существовать [132, с. 647]. Простому смертному – Хоме Бруту – иной мир открывается только с высоты, во время полёта, причём на большой скорости. К тому же, не каждый обыватель может попасть в параллельное пространство. Хома Брут сам накликал на себя беду, так как «не смог провести границу между “своим” и “чужим”» [19, с. 50]. Например, он трижды чертыхнулся после захода солнца, когда в соответствии с мифологическими представлениями по свету начинает разгуливать нечистая сила. Бурсак был трусоват, лжив, «любил очень лежать и курить люльку» [33, с. 181]. Философ пытался обмануть старуху, обещая заплатить ей за ужин на следующий день. То есть своими греховными поступками Хома сам спровоцировал появление ведьмы. Поэтому неслучайно из трёх бурсаков старуха выбрала именно его. И. П. Мегела считает философа героем, не имеющим «своего лица, своего дела, своей внутренней фантазии», способным к мгновенным трансформациям и мгновенно адаптирующимся под структуру окружающего пространства [143, с. 28].

Ещё одним намёком автора на подверженность героя влиянию нечистой силы, с точки зрения В. Я. Звиняцковского, является упоминание о его безродности. Так же и в повести «Вечер накануне Ивана Купала» главный герой неспроста назван Петрусем Безродным. Согласно народным преданиям, человек без рода-племени становится лёгкой добычей для демонических сил [31, с. 402].

В пространственно-временной структуре повести Н. В. Гоголя “Вий” пространство играет более важную роль, чем время. Используя пространственные образы, автор акцентирует внимание на деталях, связанных с реальной действительностью. Он подчёркивает национально-историческую специфику не

только пейзажа, интерьера (семинарии, дома сотника, церкви), вещного мира, но и человеческих характеров (бурсаки, сотник, дворовые сотника, ректор семинарии, торговки на рынке и т.д.).

Вопрос о времени действия в «Вие» не вполне ясен. Ю. В. Манн считает, что, с точки зрения концепции Гоголя, датировка событий в данной повести не имеет существенного значения. По его мнению, «важно одно – что они были давно», на что дважды указано в повести: в начале, в примечании, что это – «народное предание», и в конце – в описании церкви, к которой никто не найдёт «теперь» дороги [135, с. 68].

Однако даже приблизительное представление о времени действия в «Вие» важно для анализа мотивов, образов произведения и, в особенности, роли и функций хронотопической основы гоголевской повести. В тексте повести указывается лишь календарное время. Так в эпизоде, происходящем в «шинке у Чухрайловской дороги» вскользь упоминается о том, что был «жаркий июльский день». В решении этого вопроса может помочь историческая справка об учебном заведении, в котором учился Хома Брут. В комментариях к академическому собранию сочинений Н. В. Гоголя отмечено, что у него фигурирует Киевская семинария, а не академия, как в «Тарасе Бульбе». Поэтому время действия «Вия» следует отнести к 20–м годам XIX века. Между тем, общий колорит повести позволяет предположить, что писатель намеревался приурочить время её действия если не к XVII, то к XVIII столетию, отодвинув его в неопределённое прошлое [34, с. 747]. О справедливости такой гипотезы свидетельствует и то, что в числе бурсаков Гоголь называет грамматиков, риторов, философов и богословов, а в Киевской семинарии грамматическое отделение уже было упразднено. Зато грамматика учились в Киевской академии, существовавшей в XVIII веке до основания Киевской семинарии.

В. Я. Звиняцковский в примечаниях к «Миргороду» (2008 г.) предлагает более точную датировку времени действия повести: не ранее 1744 года. Описывая вертепы, Гоголь упоминает о богослове «ростом мало чем пониже киевской колокольни». Исследователь считает, что речь идёт о колокольне Киево-

Печерской лавры, которая на протяжении всего XVIII и первой половины XIX века была самым высоким строением в городе, а, поскольку сооружена она была в 1731–1744 годах, то, следовательно, товарищи богослова могли сравнивать его рост с колокольной не ранее 1744 года [31, с. 429]. В другом исследовании, изданном в 2010 году, он утверждает, что действие повести происходит не позднее 1784 года [63, с. 171]. В. Я. Звиняцковский делает такое предположение, основываясь на том факте, что должность сотника, которую в повести занимает отец панночки-ведьмы, была ликвидирована в Левобережной Украине губернской реформой Екатерины II в 1784 году. Таким образом, временные рамки повести можно сузить до периода между 1744 и 1784 годами.

Приметы этого временного периода раскрываются в бытовом пространстве повести, например, в интерьере Киевской семинарии, дома сотника, в ландшафте, в описании киевского рынка, шинка и корчмы, кухни в доме сотника, костюмов персонажей. Эти топографические реалии бытового пространства являются своего рода метонимиями определённого уклада жизни. Используя пространственные характеристики, автор даёт обобщённое представление о киевских бурсаках, о малороссийском сотнике и его дворне. Помимо этого, характерными чертами хроникально-бытового пространства-времени в повести Н. В. Гоголя служат описание учебных классов, одеяний бурсаков вместе с содержимым их карманов, различие тембров голоса у риториков, грамматиков и философов, а также звуковая составляющая пространства семинарии.

События в начале и в конце повести разворачиваются в хроникально-бытовом хронотопе. И. Б. Роднянская в статье о художественном времени и художественном пространстве указывает, что хроникально-бытовое время не имеет безусловного начала и безусловного конца – «жизнь продолжается» [183, с. 488]. Сюжетное время в повести имеет завершённый характер, ведь она заканчивается смертью главного героя. Но несмотря на это, «жизнь продолжается»: богослова Халяву сделали звонарём самой высокой колокольни, а ритор Тиберий Горобець превратился в усатого философа. В финале повести бурсаки спокойно рассуждают в шинке о трагической участи своего товарища.

Хроникально-бытовой (реальный) хронотоп «обрамляет» гоголевскую повесть. «Вий» начинается описанием киевского утра и заканчивается обыденным разговором двух бурсаков в киевском шинке. Пространственную рамку повести составляет топос Киева, в пределах которого развёртывается повествование. Именно здесь завершается сюжет «Вия». В контексте повести пространство Киева является сакральным, в противовес мистическому и фантастическому пространствам ведьмы. Д. С. Бураго полагает, что Киев у Гоголя фигурирует в качестве Святого Града, в котором не смеют властвовать бесы и чернокнижники, и который окружён языческим пространством. По мнению исследователя, Хома Брут, отдалившись от Киева, автоматически попадает в поле магической власти нечистой силы – сама местность не отпускает его, готовя в жертву Вию на хуторе ведьмы, который затерялся среди насыщенных паническим страхом полусказочных чащ [17, с. 12].

Следует заметить, что для хроникально-бытового хронотопа данной повести, как и для других произведений Гоголя, характерна заполненность пространства вещами/предметами/элементами ландшафта при довольно медленном временном темпе повествования. Персонажами, соответствующими этому виду времени-места, в гоголевской повести являются бурсаки, ректор семинарии, торговки на рынке, дворовые люди сотника.

В целом, организующими компонентами хроникально-бытового хронотопа в повести Гоголя «Вий» являются хронотоп бурсы (семинарии), хронотоп дороги, хронотопы шинка и корчмы, антитеза замкнутости/разомкнутости и мотив еды, а также историческое время в период между 1744 и 1784 годами, суточное время – утреннее и дневное, и календарное время (жаркий июль).

Наиболее важной составляющей хроникально-бытового хронотопа повести является хронотоп бурсы (семинарии). В комментариях к академическому собранию сочинений Гоголя указывается, что в начальных эпизодах «Вия» в изображении быта киевской бурсы и бурсаков отразились, помимо литературных впечатлений писателя, его личные впечатления от разговоров и рассказов,

услышанных на Украине [34, с. 745]. Возможно, в этой повести частично нашли отражение и воспоминания автора об учёбе в Нежине.

Можно провести параллели между тем, как изображена бурса у Гоголя и в произведениях В. Т. Нарезного, И. Г. Кулжинского и А. Ф. Шафонского. Однако в «Вие» есть такие фактические детали бурсацкого быта, которых нет у предшественников Гоголя и которые можно использовать для характеристики хронотопа бурсы (семинарии).

По мнению В. Г. Белинского, бытовые описания в повести Гоголя, и в частности, описание бурсы, оказались более удачными, нежели фантастические [4, с. 255]. С точки зрения М. М. Дунаева, «Вий» начинается с такого сурового реализма в описании семинарских и бурсацких нравов, что невольно начинают мерещиться более поздние сатиры Помяловского» [50]. И. А. Виноградов, анализируя отзывы о гоголевской повести, отмечает, что Н. И. Греч считал изображение бурсы в «Вие» забавно-карикатурным, не соответствующим действительности, а Т. И. Селиванов, окончивший в начале XIX века духовную семинарию, наоборот отметил изображение бурсаков, отправлявшихся на кондиции, как верное и реалистичное [22, с. 106–107].

С точки зрения А. М. Докусова, мир гоголевской бурсы грязный и непристойный, свидетельствующий о «диких нравах бурсы»: «Кульг грубой силы и произвола лежит в основе всего уклада бурсы», которая «Воспитывала рознь, неприязнь друг к другу». Исследователь подчёркивает, что бурса всем строем жизни «на каждом шагу и каждодневно унижала в Хоме человека и человеческое, духовно растлевала его» [46, с. 59, 60]. Думается, что А. М. Докусову бурса представляется в слишком мрачных тонах. Трудно согласиться с его выводами о том, что бурса была «для Хома злым отчимом и злой мачехой», разобщающим началом [46, с. 59].

Противоположного мнения придерживается Н. И. Ищук-Фадеева. Она утверждает, что описание бурсы в начале повести постепенно вводит столь важный для писателя мотив целостности. Так, убежав от ведьмы, Хома возвратился в бурсу, «к тому целому, частью которого себя ощущал». По мнению

исследовательницы, в картине мира гоголевской повести очень важна именно общность семинарии, где «вся толпа» объединена образом жизни, интересами и занятиями, «то есть, той совокупностью обстоятельств, которая в определённой степени влияет и на формирование характера» [69, с. 367–368].

В хронологической системе повести Гоголя бурса (семинария) – это замкнутое пространство и особое время, связанное с учёбой в этом заведении. Это отдельный мирок вечно голодных школьников и бурсаков, город в городе со своими законами, развлечениями, наказаниями. Бурса являлась для семинаристов вторым домом, ведь в ней проходила значительная часть их жизни.

При помощи нескольких точных штрихов Гоголь создаёт представление о повседневной жизни киевских бурсаков. Примечательно, что здание семинарии обрисовано весьма условно, метонимически, посредством изображения классов в бурсе. Так, автор лишь вскользь упоминает, что семинаристы обучались в «низеньких, довольно, однако же, просторных комнатах с небольшими окнами, с широкими дверьми и запачканными скамьями» [33, с. 178]. При этом пространство семинарии у Гоголя подчёркнуто бытовое, абсолютно лишённое какого бы то ни было ореола романтичности. Автор детально изображает особенности времяпрепровождения семинаристов: проверку домашнего задания, бои бурсы с семинарией, сюртуки, стирающиеся до пят «по сие время», роль «авдитором» и цензоров в жизни бурсаков, налёты на чужие огороды и занятия грамматиков, философов и богословов во время вакансий, а также в торжественные дни и праздники.

Гоголевский хронотоп бурсы необычен своим «звучанием». Пространство семинарии наполнено звуками и голосами учащихся. «Класс наполнялся вдруг разноголосными жужжаниями: авдиторы 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 <...>. Он гудел басом, и только слышно было издали: бу, бу, бу, бу...» [33, с. 178].

С хронотопом бурсы в гоголевской повести неразрывно связан мотив еды. На это странное «соседство» указывал ещё М. Я. Вайскопф: «Семинаристское

изучение слова Божия граничит с вульгарно-гастрономической темой и переливается в неё» [18, с. 136]. Бурсаки не только носили свои, как пишет автор, «запасы» в карманах, но и прятали их в «большой разъехавшейся хате», в которой размещалась бурса. Вернувшийся с полдороги Хома Брут искал пищу в таких местах, как «дыры и западни в крыше», но так и не смог найти «ни куска сала или, по крайней мере, старого книша, что, *по обыкновению*, запрятываемо было бурсаками» [33, с. 188].

Вечно голодные бурсаки не расставались с едой даже в классах. Автор с иронией замечает, что «авдиторы», проверяя уроки, «смотрели одним глазом под скамью, где из кармана подчиненного бурсака выглядывала булка, или вареник, или семена из тыкв» и «слышали от них вместо одного два урока: один происходил из уст, другой ворчал в сенаторском желудке». Поскольку весь этот учёный народ был «необыкновенно прожорлив», то чувство голода подталкивало бурсаков иногда «опустошать чужие огороды» и отправляться летом по хуторам поесть «вареников величиною в шляпу». [33, с. 178 ; 179 ; 180 ; 188]

Следует заметить, что мотив еды в повести пронизывает также эпизоды, сопряжённые с переживанием героем чувства страха. Хома Брут, возвратившись в Киев после встречи с ведьмой, «заел» свои впечатления и воспоминания о ночном происшествии. Сперва он был накормлен «какою-то молодой вдовою», а вечер провёл в корчме. Там он лежал на лавке, покуривая люльку, и глядел на всех «хладнокровно-довольными глазами» [33, с. 188]. После первой ночи в церкви на хуторе сотника бурсак, лёжа с трубкой в зубах, «глядел на всех необыкновенно сладкими глазами», а после обеда философ и вовсе «был совершенно в духе». В тексте повести уточняется, что он был одним из тех людей, «которых если накормят, то у них пробуждается необыкновенная филантропия» [33, с. 209].

Автор с иронией замечает, что особую роль в жизни семинаристов играет «пространство кармана». Это, как следует из текста повести, самая важная составляющая гардероба каждого бурсака, так как в карманах хранятся не только съестные припасы, но и всякие нужные и интересные вещи. Содержимое карманов характеризует учеников разных курсов, их интересы, является

показателем их взросления, смены приоритетов. Гоголь отмечает, что карманы грамматиков «вечно были наполнены всякою дрянью, как-то: бабками, свистелками, сделанными из перышек, недоеденным пирогом, а иногда даже и маленькими воробьянками» [33, с. 177]. В карманах философов, напротив, кроме крепких табачных корешков больше ничего не было. Столь небольшое и, казалось бы, незначительное пространство, как карман, является, тем не менее, значимой деталью для характеристики хронотопа бурсы в повести Гоголя.

Хронотоп дороги также занимает важное место в системе пространственно-временных отношений повести «Вий». Хронотоп дороги в «Вие» – это, прежде всего, дороги, ведущие от Киева и расходящиеся в разных направлениях во «время с июня месяца, когда обыкновенно бурса распускалась по домам». Это дорога бурсаков домой или в гости (во время отдыха), или «на кондиции» (во время заработка) на летних каникулах. То есть это «большая дорога» во время «вакансий». Гоголь пишет, что семинаристы преодолевали этот путь вместе, «целым табором», по пути варили себе кашу и ночевали в поле. Бурсаки сворачивали с «большой дороги» на хутора только для того, чтобы пополнить свои съестные припасы. Подкрепившись, грамматика, 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», – отмечает автор [33, с. 181]. Хронотоп дороги в повести Гоголя непосредственно связан с мотивом еды, ведь именно чувство голода заставляло семинаристов расходиться по хуторам в поисках пропитания.

По мнению Ю. М. Лотмана, линейное пространство является удобным художественным языком для моделирования такой темпоральной категории, как «жизненный путь» [132, с. 623]. Хронотоп дороги в повести «Вий» имеет не только конкретное значение, но и символическую окраску. «Был уже вечер, когда они (богослов Халява, философ Хома Брут и ритор Тиберий Горобець – А. П.) сворачивали с большой дороги. Солнце только что село», – пишет Гоголь [33, с. 181]. После захода солнца, в мистическую пору господства нечистой силы,

трое бурсаков не просто «своротили с большой дороги» к хутору, но сбились с жизненного пути, попали на дорогу приключений и испытаний.

Хронотоп дороги в повести Гоголя является частью пространственной антитезы замкнутости/разомкнутости. Пребывание в замкнутом, отгороженном пространстве бурсы было связано с подчинением определённым правилам, с соблюдением режима и т.п., а дорога домой ассоциировалась у семинаристов со свободой, независимостью, возможностью отдохнуть от учёбы и семинарских уставов. Замкнутое пространство в данной повести, помимо бурсы, традиционно представлено пространством дома, в котором живёт сотник, отец панночки, а также пространством корчмы, шинка и, наконец, пространством церкви. Кроме того, замкнутым пространством является и весь двор сотника в целом, так как бурсаку всё никак не удаётся сбежать, вырваться за его пределы. Открытое пространство в повести «Вий» – это линейное пространство дороги/пути, маленькой дорожки за плетнём панского двора, это степь, равнина и луга с южной стороны сотникового двора.

С хронотопом дороги в гоголевской повести тесно связаны хронотопы шинка и корчмы. Хронотоп придорожной корчмы является в литературе традиционным временем-местом решающих встреч и узнаваний. Небольшой хуторок, уставленный чумацкими возами, на который набрели заблудившиеся семинаристы, оказался корчмой, хотя автор только намекает на это. Он состоял всего лишь из двух хат, а во дворе не было никаких хозяйственных построек и домашней живности. О том, что это была корчма, свидетельствует также авторская ремарка: на этом хуторе, кроме бурсаков, ночевали ещё чумаки. Именно здесь в мистическое (ночное) время произошла судьбоносная для философа встреча со старухой-ведьмой. Некоторое время спустя Хома «сыскался» уже в киевской корчме, где он приходил в себя от борьбы с «нечистью». В этот период своей жизни философ «вовсе уже не думал о своём необыкновенном происшествии». Указанные детали текста свидетельствуют о том, что корчма была для бурсаков местом, где можно было отдохнуть, успокоиться и забыться.

«Сплачивающую», «объединяющую» функцию выполняет в повести «Вий» и пространство шинка. Писатель упоминает о том, что, когда все (казаки сотника) уселись вокруг стола, философ Хома должен был участвовать в общей пирушке. Именно «должен был», хотел он того или нет, присоединиться к компании в шинке. В шинке произносятся вслух сокровенные желания, обнаруживаются тайные горести и несчастья. В придорожном шинке, «что на Чухрайловской дороге», сопровождающие Хому дворовые люди сотника предстали перед ним совсем с другой стороны. Один казак «начал рыдать от души о том, что у него нет ни отца, ни матери и что он остался одним-один на свете». Дорош «сделался чрезвычайно любопытен», беспрестанно выпрашивал у Хома, чему учат в бурсе и «что написано в тех книжках» и всё грозился пойти учиться в бурсу. Сам Хома пытался воспользоваться моментом и уговорить слуг сотника позволить ему вернуться в Киев. А «прочие казаки толковали о панах и о том, отчего на небе светит месяц» [33, с. 192]. Особенно любопытна последняя фраза: в шинке люди обсуждали явления необъяснимые и непонятные (например, явления природы), а также говорили о том, о чём не стали бы рассуждать в трезвом уме, например, о панах.

По сравнению с другими повестями цикла «Миргород» в «Вие» Гоголь наиболее детально описывает шинок и корчму. Более того, он даёт понять, что пространство этих заведений по-своему раскрывает «тайны национальной души». Писатель упоминает о том, что «скоро вся изба наполнилась лобызаниями», «поскольку малороссияне, когда подгуляют, непременно начнут целоваться или плакать» [33, с. 191–192]. Шинок являлся важной частью жизни малороссийских казаков. На это указывает такая текстовая деталь, как упоминание о лошадях Оверка, возницы сотника. Автор отмечает, что «лошади Оверка были так уже приучены, что останавливались сами перед каждым шинком» [33, с. 191].

Примечательно, что повесть «Вий» заканчивается хронотопом шинка, в котором звонарь Халява и философ Горобець поминали душу Хома Брута. Здесь же, в пространстве шинка, выясняется, «почему пропал он». По мнению Тиберия Горобця, Хома «пропал», т. е. ушёл из жизни, «оттого, что побоялся». За этими

наивными рассуждениями недавнего риторы скрывается авторский намёк на истинную причину трагического финала философа Брута: «пропал» он не оттого, что побоялся, а оттого, что вера его не была крепка.

В гоголевской повести хронотоп корчмы и хронотоп шинка выполняют сходные функции: это время и место встречи, отдыха, душевного сближения и т. п. При этом в данном произведении более важную роль играет хронотоп корчмы, хотя он и менее детализирован автором. Этот вид времени-места в «Вие» символизирует место и время решающей, судьбоносной встречи, повлиявшей на дальнейшую жизнь главного героя.

Хроникально-бытовой хронотоп тесно связан с мистическим и фантастическим хронотопами, которые, согласно замыслу автора, доминируют в произведении. Мистический и фантастический хронотопы становятся временем-местом «разоблачения» и наказания героя; в рамках этих разновидностей хронотопа разворачиваются кульминационные события и происходит развязка повести. Мистические эпизоды полёта Хомы Брута и его пребывания на хуторе отца панночки-ведьмы заслуживают, как нам кажется, большего внимания, поскольку мистический хронотоп, в рамках которого происходили указанные события, играет в повести Гоголя не менее важную роль, нежели фантастический. Более того, мистическое время и пространство обрисованы автором более детально и многозначно.

Есть основания утверждать, что фабульное действие повести «Вий» переходит из хроникально-бытового времени-места в рамки мистического хронотопа с того момента, когда наступил вечер и трое бурсаков сошли с большой дороги.

Мистический хронотоп в тексте повести открывается «жутким и поэтическим» [164, с. 75] образом ночи. «В русской литературе я не встречал ничего подобного этой ночи», – пишет В. Ф. Переверзев – «ночной пейзаж с высоты птичьего полёта, когда вихрем несёшься в вышине, так что захватывает дух!» [163, с. 92]. Во втором гоголевском сборнике ночь представлена преимущественно в романтических, ярких красках, однако в «Вие» она

обрисована писателем в мрачных тонах. Это мистическое время господства злых сил, пора, вызывающая чувство страха. В ночное время реальное пространство в повести превращается в мистическое. Описывая эпизод, когда три бурсака сбились с дороги, автор использует тёмную цветовую гамму: «Сумерки уже совсем *омрачили* небо, и только на западе *бледнел* остаток алого сияния» [33, с. 182]. Согласно народным преданиям, «нечисть» появляется ночью и предпочитает безлунные и беззвёздные ночи. Думается, автор неспроста уточняет: «Была ночь, и ночь довольно *темная*. Небольшие тучи усилили *мрачность*, и, судя по всем приметам, нельзя было ожидать ни звезд, ни месяца» [33, с. 182]. Кроме того, при помощи цветовой символики Гоголь отражает ощущения и предчувствия бурсака, ведь пространство, как справедливо указывает А. Я. Гуревич, «не только окружает героя, но и переживается им» [42, с. 61].

Следует заметить, что не только время, но и пространство, в котором пребывают три странника, таинственное и пугающее. Бурсаки заблудились в степи, «по которой, казалось, никто не ездил». В этой дикой местности в глухую ночь человеческий голос полностью растворяется в пространстве: «Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно заглох по сторонам». Зато все другие звуки начали приобретать устрашающее звучание; через некоторое время «послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой» [33, с. 182]. Примечательно, что это был не волчий вой, но нечто, только напоминающее его. В незнакомом пространстве звуки искажаются, становятся неузнаваемыми и страшными, вызывают леденящие душу ассоциации.

Образ необычной ночи и оживающий на глазах у читателя пейзаж характерны для мистического хронотопа в циклах Н. В. Гоголя «Вечера» и «Миргород». В повести «Вий» «обращенный месячный серп светлел на небе. Робкое полночное сияние, как сквозное покрывало, ложилось легко и дымилось на земле. <...> Ветер хоть бы раз вспорхнул где-нибудь» [33, с. 186]. Своеобразная дымка, завеса из лунного света свидетельствует о том, что философ и ведьма перенеслись из бытового пространства-времени в пространство-время *мистическое*. Этот эпизод ощутимо напоминает ночь из V главы

(«Утопленница») в повести «Майская ночь, или утопленница». Сравним: «Всё было тихо <...> Какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. <...> Серебряный туман пал на окрестность» [32, с. 174]. «Сквозное покрывало» и «серебряный туман» выполняют в указанных произведениях роль занавеса, отделяющего хроникально-бытовой хронотоп от мистического. Сквозь эту мистическую дымку проступает совершенно иной мир – мир русалок, ведьм, утопленниц. Этот таинственный мир – ночной дублёр реального пространства, «заселённый» мифологическими персонажами и «нечистью».

Примечательно, что Левко, как и Хома Брут, испытывает в мистическом пространстве-времени не ужас, а удивление: «никогда еще не случилось ему видеть подобного»; «с изумлением глядел он...» и т. д. Левко попадает в потусторонний мир во сне. В повести «Майская ночь» переход границы между бытовым пространством и пространством мистическим автор мотивирует сном или инобытием героя. События, изображённые в повести «Вий», кроме описаний бурсы и трёх фантастических ночей, проведённых героем в пространстве церкви, развиваются на грани мистического и реального. «Видит ли он это, или не видит? Наяву ли это, или снится?», – сомневается философ Хома [33, с. 187].

Разделив Халяву, Брута и Горобця, ведьма использует время и пространство в своих целях. В данном фрагменте текста время (глухая ночь) и место (незнакомый хутор в степи) стали временем-местом испытаний для философа. Бурсак оказался в ловушке, в «чужом», замкнутом пространстве, в котором с появлением старухи утратил способность шевелиться: «руки его не могут приподняться, ноги не двигались; и он с ужасом увидел, что даже голос не звучал из уст его» [33, с. 185]. Одеревеневший бурсак мог только наблюдать, никак не влияя на ход событий: «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» [33, с. 185]. При этом создаётся впечатление абсолютной реальности происходящего, так как ведьма запрыгнула на него подобно кошке, но не в обличье кошки. Сам же философ не превратился в коня, а лишь подпрыгивал, как

конь. Случившееся стало для бурсака совершенной неожиданностью. Его ноги, «к величайшему изумлению его, подымались против воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна» [33, с. 185–186].

Принято считать, что если время произведения насыщено событиями, то пространство не отличается предметной/вещной наполненностью и наоборот: при высокой наполненности, «плотности» пространства, как правило, ход времени замедляется, количество событий уменьшается. Однако у Гоголя мистический хронотоп характеризуется как заполненностью пространства элементами ландшафта, так и временной насыщенностью и ускоренным бегом времени. Мистический хронотоп в повести «Вий» насыщен сверхъестественными, необъяснимыми, таинственными событиями. Время здесь летит быстро: «Все это случилось так быстро, что философ едва мог опомниться». Мелькавшие внизу пейзажи он разглядывал, «несясь во всю прыть», а из-под старухи выпрыгнул «с быстротою молнии». Когда они поменялись местами, то ведьма «побежала так быстро, что всадник едва мог переводить дух свой. Земля чуть мелькала под ним». Во время полёта бурсак перестал различать пейзаж, раскинувшийся под ними: «Все от быстроты мелькало неясно и сбивчиво в его глазах». В сцене полёта автор неслучайно упоминает о том, что «тени от деревьев и кустов, как кометы, острыми клинами падали на отлогую равнину» [33, с. 186 ; 187]. Тени могли казаться столь угловатыми потому, что философ и «непонятный всадник» двигались невероятно быстро, пролетая над деревьями и кустами. При быстром полёте расположенный внизу ландшафт кажется необычным, причудливым, приобретает странный, невероятный облик.

Сцена полёта обрисована автором с трёх разных «точек зрения». Вначале бурсак видит то, что «перед ними» и «в стороне», затем – месячный серп в вышине и, наконец, ландшафт внизу, под ним и «непонятным всадником».

Мистическое пространство в сочетании с мистическим (ночным) временем растягивается по вертикали вниз, углубляется: «Трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко <...>, казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря» [33, с. 186]. Этот пейзаж, как и в повести

«Майская ночь», также представляется искажённым. Помимо себя и старухи, философ видел отражение небесного светила. Вот только это отражение – искривлённое: «вместо месяца светило там какое-то солнце». В мистическом пространстве гоголевской повести, как справедливо заметил Ю. М. Лотман, «Всё может перейти во всё: месяц отражается в воде (которая вовсе не вода, а трава) солнцем, ветер не отличить от музыки» [132, с. 647]. Это объясняется не только скоростью движения, но и способностью мистического мира к изменениям. Создаётся впечатление, будто мистический хронотоп неумело притворяется хроникально-бытовым (реальным): ночь прикидывается днём (месяц – солнцем), трава – морем, ветер – музыкой и т. д. Раскинувшийся под философом пейзаж, который В. Ф. Переверзев называет «жутко-фантастическим» [163, с. 94], совершенно реален, и «подмена» миров (реального – на ирреальный) проявляется в пространственных несоответствиях, «подделках». Именно с этим раздвоением действительности связана, как мы полагаем, раздвоенность чувств, испытываемых Бурсаком в сцене полёта: наслаждение и смутное ощущение страха. Этим смешанным чувствам А. М. Докусов находит другое, естественное объяснение. Исследователь считает, что «нечто подобное происходит с человеком во сне, когда он, поднявшись на большую высоту и смотря перед собой, по сторонам, особенно вниз, да ещё находясь к тому же в стремительном движении испытывает странные физические («неприятные», «пронзительные», сказано у Гоголя, «как будто сердца уже и вовсе не было») и психические ощущения» [46, с. 50–51].

Гоголь помещает своего героя в сложную ситуацию пространственно-временной дивергенции, где тот действует, по мнению Н. А. Платоновой, «в условиях двух пространственно-временных континуумов – реального и ирреального, – каждый из которых сложным образом организован и наделён оригинальными характеристиками» [173, с. 157]. Философа, как и ведьму, можно отнести к переходным персонажам, которые могут пересекать пространственные границы между мирами. Бурсак, как и панночка, поступал не так, как следует «христианской душе». Неправедные поступки Хомы Брута приблизили его к

представителям другого мира и привлекли к нему их внимание. В своих действиях и помыслах Хома, человек церковный, неоднократно нарушал границу между кардинально противоположными пространствами – человеческим и бесовским. Причём он сам осознавал свою греховность. Так, когда сотник предположил, что философ «известен святою жизнью своею и богоугодными делами», бурсак отступил от изумления и без тени смущения признался в свидании с булочницей перед страстным четвергом.

Ю. В. Манн приводит ещё один пример «отграниченности» (термин Ю. М. Лотмана) бурсака от внешнего мира, его духовного одиночества. Это эпизод, в котором философ после последней неудачной попытки сбежать из хутора выпил сивухи и пустился в пляс. Но бурсак танцует один, и в этом есть что-то противоестественное. Дворовые люди сотника лишь взирают на него с холодным любопытством. Это стойкое неучастие в танце, по мнению исследователя, «есть уже выражение той страшной межи, которая пролегла между подпавшим под действие губительных сил Хомой Брутом и остальным миром» [135, с. 16]. В «Вие» преобладает атмосфера разобщённости. Герои повести отстранённо наблюдают за борьбой Хома Брута с нечистой силой, не пытаясь ему помочь.

Неотъемлемым элементом мистического хронотопа является мотив зеркала. Так, например, в повести «Майская ночь» Левко увидел панский дом и утопленницу в зеркальном отражении, в пруду. Но дом, отражавшийся в воде, кардинально отличался от реального строения. Хома Брут также увидел внизу, в траве, своё отражение. Из-за быстрого перемещения в пространстве гладкая, блестящая под лучами месяца трава действительно могла напоминать водную гладь. Введением в текст повести мотива отражения, по мнению Ю. М. Лотмана, «была снята <...> граница пространства по нижнему концу вертикальной оси» [132, с. 647].

В пределах мистического хронотопа в повестях Гоголя действуют персонажи, враждебные человеку, опасные для него – «нечисть», языческие, мифологические и фольклорные существа. В повести «Вий» во время полёта

Хомы Брута, происходящего в мистическую пору господства тайных сил в мистическом пространстве, появляется соответствующий персонаж – русалка. Однако это не бледная, прозрачная девушка-утопленница, как в «Майской ночи», а вполне осязаемая хищная красавица с «острыми», сверкающими (как у старухи-ведьмы) глазами и «пеньем, вторгавшимся в душу». «У Гоголя – это поразительно яркий, зримый, живой образ», – подчёркивает А. М. Докусов [46, с. 67]. Русалка «вся дрожит и смеется в воде», приближается к Хоме Бруту и удаляется от него, маня к себе философа. Это её время и её пространство, в которых незадачливый бурсак, попавший сюда против своей воли, не смог бы противиться её чарам, как не мог совладать с ведьмой. В эпизоде, когда бурсаку встречается русалка, мистическое пространство, по нашему мнению, «сжимается». Только что внизу мелькали кусты и деревья, а трава «росла глубоко и далеко», но вот уж русалка выныривает из травы-моря совсем близко, так что философ мог смотреть в её светлые, сверкающие глаза и видеть маленькие, «как бисер», пузырьки на её персях.

Как в мистическом, так и в реальном хронотопах «обитает» панночка-ведьма. Этот «пограничный» герой ещё более размывает грань между реальным и мистическим пространством-временем, усложняет в повести Гоголя разделение человеческого и «нечистого» миров, между которыми и так нет чётко очерченной границы.

В пространственно-временной картине мистического мира «Вия» особая роль отведена такому элементу, как запретная дорога. Это дорога из хутора сотника, которая была для Хомы Брута не просто способом избежать навязанной ему работы, но и спасением от ведьмы. Пребывание на замкнутом, отдалённом хуторе вдали от большой дороги казалось философу смертельно опасным. В мировосприятии Хомы плетень разделяет пространство на «своё» (безопасное) и «чужое» (враждебное). По эту сторону плетня, на хуторе сотника, он чувствует себя в опасности, а земля по ту сторону кажется ему убежищем. Маленькая дорожка за плетнём влечёт к себе бурсака и кажется ему единственным средством к спасению, к которому он не может прибегнуть.

Мотив дороги в повести Гоголя «Вий» близок к мифологеме лабиринта. Герой сбился с пути по дороге домой, а по пути на хутор сотника ему никак не удаётся убежать. Хома Брут заблудился и на тропинках сотникового хутора и снова не смог оттуда сбежать. Думается, что все дороги в гоголевской повести ведут Хому Брута к гибели, все дороги возвращают его на хутор ведьмы. Хронотоп дороги во всех фрагментах данного произведения несёт негативную коннотацию. Для философа любой путь – это дорога в один конец, к гибели, которая неминуемо ожидает его в конце «странствований». В повести «Вий» не человек выбирает свой путь, а наоборот: дорога выбирает бурсака и направляет его к ведьме.

Ещё одним образцом мистического хронотопа в повести Гоголя, основная отличительная черта которого – замкнутость, отгороженность, является хутор сотника, отца ведьмы. По замечанию Н. И. Ищук-Фадеевой, селение сотника – это второе сообщество после бursы с единым пространством, укладом жизни и мироощущением. Свойственная ему общность иного рода, нежели в бурсе, но она не менее целостная, а Хома Брут является единственным героем, который находится вне её [69, с. 368–369]. Исследовательница указывает, что селение, отгороженное от внешнего мира горой, вместе с дворовыми людьми и сотником представлено как обособленный, замкнутый мир. Философ, не принадлежащий ему, не может вырваться из этого мистического пространства.

В мистическом пространстве панночки на хуторе сотника, куда Хома Брут был привезён вопреки своей воле, вещи приобретают угловатость, а мироощущение бурсака изменяется. Всё представляется не таким, каким должно быть в обыденном, привычном для философа мире. Красота панночки даётся в произведении через его восприятие: она гармоничная и вместе с тем резкая. Умершая, как казалось герою гоголевской повести, «лежала как живая». Такой синтез «живого» и «мёртвого» является отличительной чертой мистического хронотопа. В необычном освещении предстаёт и хутор сотника – из него видно далеко во все стороны: тут рядом и гора, и равнина, и «необозримые луга» на двадцать вёрст, и ряды селений вдали, и Днепр. Мистическое пространство этого

хутора отличается, по наблюдению Ю. М. Лотмана, необычностью ракурсов: «Одна и та же точка поверхности оказывается одновременно выше и ниже всего остального пейзажа. Хутор сотника лежит на дне пропасти и на вершине горы одновременно» [132, с. 646]. У Хомя Брута, «переходного» героя, принадлежащего и реальному, и ирреальному хронотопам, двойкий пейзаж снова, как и в эпизоде ночного полёта, вызывает взаимоисключающие чувства: «Эх, славное место! <...> Вот тут бы жить... <...>. Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда» [33, с. 195].

Ценностные ориентиры в этом маленьком, замкнутом мистическом мире изменены. Автор подчёркивает, что духовности здесь предпочитают веселье, а роль церкви на хуторе играет кухня. Сам владелец хутора изображён Гоголем как человек, далёкий от веры. Сотника больше всего волнует то, что он не знает, кому отомстить за смерть дочери. Эти полные злости и свирепости причитания престарелого отца над телом умершей панночки поразили даже далёкого от смиренности философа.

В символическом центре этого мистического мирка – кухня в панском доме. Семантически этот образ в гоголевской повести отчасти совпадает с образом шинка как местом встречи за столом, объединяющим пространство и время, что символизируют спокойствие и уют. «Кухня в сотниковом доме была что-то похожее на клуб, куда стекалось все, что ни обитало во дворе <...>. Куда бы кто ни был посылаем и по какой бы то ни было надобности, он всегда прежде заходил на кухню <...>. Все холостяки, жившие в доме, <...> лежали здесь почти целый день <...>. 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», – пишет Гоголь [33, с. 200–201]. Кухня на хуторе сотника, как уже указывалось, частично выполняет функции церкви, в том числе защитные. Так, дворовые люди сотника сели ужинать перед порогом кухни «в обширный кружок», символически отгородившись таким образом от нечистой силы. В этом кружке и ведутся разговоры о панночке-ведьме. «Контрастно противопоставляя заброшенную церковь и кухню, <...>

автор подчёркивает приземлённость интересов тех, кто жил в имении сотника», — отмечает В. И. Мацапура [141, с. 228].

В повести «Вий», единственной из двух первых гоголевских циклов, пространство дома является частью не хроникально-бытового (реального), а мистического хронотопа. Ценностная составляющая хронотопа дома в «Вие» сознательно изменена Гоголем. Как справедливо заметил В. Г. Щукин, «пространственная модель дома позволяет метафорически отождествить мир внутренний <...> со скрытыми от посторонних глаз глубинами души» [222, с. 81]. В данной повести дом — это не домашний очаг, крепость или место, где человек чувствует себя уютно и безопасно, как в остальных трёх повестях сборника «Миргород». В доме сотника философом овладевает страх и предчувствие неотвратимого несчастья. Пребывание в этом красивом здании вызывает у Хомы ощущение тревоги и беспокойства. Автор подчёркивает, что бурсак вошёл в этот дом с нехорошим предчувствием: «Философ <...> с каким-то безотчетным страхом переступил через порог» [33, с. 198].

В изображении дома сотника Гоголь использует приём контраста. Это жилище, порождающее в душе бурсака страх, само по себе было красиво. Это типичный для тех времён панский дом, какие обыкновенно строились в старину в «Малороссии»: небольшое, низенькое, покрытое соломой строение с навесом на столбиках и скамейками по обе стороны крыльца. Его венчал маленький, острый и высокий фронтон с окошком, похожим на поднятый кверху глаз, который «был весь измалеван голубыми и желтыми цветами и красными полумесяцами. Он был утвержден на дубовых столбиках, до половины круглых и снизу шестигранных, с вычурною обточкою вверху» [33, с. 194]. Гоголевское описание окна на фронтоне, с одной стороны, сугубо реалистично, а с другой, по мнению Н. А. Переверзевой, «продолжает и усиливает мифопоэтический мотив нечистой силы: окно похоже на «поднятый кверху глаз», то есть направлено туда, откуда грозит наибольшая опасность — сверху, с неба...» [165, с. 60]. Мотив окна как ока дома ведьмы в повести «Вий» особо символичен, ведь автор повсеместно подчёркивает магическую силу «сверкающих», «острых» глаз ведьмы и русалки. Неспроста,

думается, и окно на фронто́не дома изображено писателем похожим на человеческое око. Как известно, семантика глаза в мифопоэтическом мире Гоголя тесно связана с мотивом «видения»/«невидения», пронизывающим структуру мистического и фантастического хронотопов в повести Гоголя «Вий».

Используя хронотопический образ дома, в повести «Вий» автор воспроизводит пространственно-временную картину мира в её ценностном аспекте. Образ дома создан на противопоставлении внешнего и внутреннего, а именно: на контрасте красивой лицевой стороны здания и внутренней атмосферы страха и тревоги, которые наполняют его. Эмоционально-психологическая насыщенность хронотопа дома в гоголевской повести связана с мистическим образом панночки-ведьмы, который также построен на противопоставлении внешнего и внутреннего, красивого и уродливого, а точнее – тела и души «сотниковны». Дом двуликой ведьмы двойственен, как и сама его обитательница.

Панский дом на этом странном хуторе был богато украшен. Всё во дворе «показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пиршественные клики» [33, с. 194]. Напротив, церковь, которая должна была бы находиться в центре селения, «уныло стояла почти на краю села», и в ней давно не правились службы. Это пространственное «перемещение» из центра на периферию – «ещё одна деталь, свидетельствующая о существенной десакрализации мира, о вытеснении христианского духа из мирской жизни», – пишет И. А. Есаулов [54, с. 72]. Поэтому вполне закономерно, что в таком месте господствует бесовщина, о чём свидетельствуют происшествия с псарём Микиткой, с Шепчихой и др. Читать отходную по покойнице здесь не случайно позвали не набожного дьякона или дьяка, а грешного бурсака. С точки зрения соответствия героев тому или иному типу пространства, Хома Брут вполне вписался в мистический хронотоп хутора сотника. Более того, этот персонаж, как последний элемент в мозаике, довершил картину мистического мира ведьмы, подошёл этому месту по всем параметрам.

Итак, эпизоды «полёта» Хо́мы Брута и его пребывания на хуторе сотника (отца ведьмы) происходят в рамках мистического хронотопа. Об этом

свидетельствуют следующие эпизоды, характеристики и детали текста: искажение звуков; пространственные «подделки» (несоответствия); «сжимание» пространства по вертикали; необычность пространственных ракурсов в селении сотника; «мистические» персонажи – русалка и ведьма; испытываемые героем смешанные чувства удивления, страха и наслаждения; ускоренный бег времени и его насыщенность необычными, странными событиями; невозможность противиться нечистой силе (чарам ведьмы и русалки); «окаменение» героя; мотив зеркала; «замещение» духовных ориентиров на хуторе сотника (кухня–церковь); изменение ценностной составляющей образа дома, его мифопоэтическая семантика; образ запретной дороги; изменение мировосприятия героя в мистическом пространстве-времени хутора сотника; мрачная, угрюмая цветовая гамма мистической ночи и другие.

Мистический хронотоп в гоголевской повести является связующим звеном между событиями реальными и фантастическими, между хроникально-бытовым и фантастическим хронотопами. Три вида хронотопов соответствуют градации ужасов и опасностей, предстоящих герою, сюжетной градации событий в художественном тексте: от бытовых к мистическим и, наконец, к фантастическим. Однако главная функция мистического хронотопа состоит в обрисовке образа бурсака – Хомы Брута, характер и моральный облик которого раскрываются в свете мистических происшествий.

Фантастический хронотоп в повести Гоголя связан со временем пребывания Хомы Брута в заброшенной церкви на хуторе сотника в течении трёх ночей.

Считается, что фантастический хронотоп – это такой образ места и времени, которого нет и не может быть, но при этом он представлен автором как такой, который при определённых условиях может существовать. В повести «Вий» фантастический хронотоп – это осквернённая церковь на хуторе сотника, изображённая в ночное время, до первого крика петуха, наполненная фантастическими персонажами – ожившим трупом, чудищами («гномами») и Виём. Это необычная церковь. Автор упоминает о том, что за ветхой церковной оградой «не было ни деревца и открывалось одно пустое поле...» [33, с. 205]. У

зброшеннаго храма нічога не росло, ствараецца ўпечатленне, будто прырода обошла гэта месце стороной. «Большинство символических образов повести так или иначе связано с образом сельской церкви, в которой разворачиваются кульминационные сюжетные события и которая, безусловно, является смысловым и композиционным центром произведения» [205], – пише Я. Туров.

Образ церкви – ключевой образ повести. «Именно здесь сойдутся вместе основные персонажи, именно здесь наступит сюжетная развязка», – падчёрківае Я. Туров [205]. Аднак образ церкви ў павеці «Вий» проціворечыў. «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» [33, с. 200]. Гэта царква, па меру І. А. Есаулова, «не просто отдалена от участия в “общей” жизни: она словно бы и *нежилая*» [54, с. 76]. А. Г. Ковальчук справядліва адзначае дуалістычную структуру гэтага прастранства – свет і тьму [89, с. 38]. С адной стороны, днём гэта сакральнае прастранства, храм, пусть і зброшаны. Гоголь асабо падчёрківае, што ёй ветхія дравянныя своды сведетельствавалі о том, «как мало заботился владетель поместья о Боге и о душе своей». С другой стороны, ночью церковь становится фантастическим пространством, в которое беспрепятственно попадают демоны и в котором совершается акт отмщения.

Внутри, как и снаружи, церковь тоже была разрушенной и заброшенной. «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...» [33, с. 206]. Гоголь то і дело падчёрківае, што «страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей!» [33, с. 207]. В. Д. Денисов расцэнівае царкву ў «Вие» як образ «тёмнаго» храма [43]. Ісследоватэль аўрацае ўважанне на колеравую гамму царквы: гроб – чэрны, аўраца – тёмныя, углы храма – «закутаны мраком». Прымечацельна, што ў гэтым забытым Богам і людзьмі храме дае «лікі святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно». Пры ярком асвешчэнні гэты эфект яшчэ больш усіліўся: «мрачныя аўраца глядели угрюмей из старинных

резных рам, кое-где сверкавших позолотой» [33, с. 206]. Такая концентрация мрака, темноты, чёрного цвета в фантастическом пространстве мрачной церкви имеет, на наш взгляд, особый смысловой подтекст, ведь и в христианской, и в языческо-мифологической цветовой символике чёрный – цвет смерти. В данной повести церковь является пространством, подвластным демонам тьмы. «Сама церковь зловеща (в ней давно уже никто не молился), образа, развешанные по стенам, смотрят угрюмо, как будто их писал не верующий богомаз, а богоотступник», – отмечает И. П. Золотусский [64, с. 39]. Кроме того, гроб с телом панночки стоит в самом центре храма, что противоречит христианскому канону: «Гроб ставили посередине, против самого алтаря» [33, с. 200]. «Страшная деталь – осью, центром православного храма (а он, как мы помним, символизирует весь христианский мир) становится не что иное, как чёрный гроб ведьмы», – пишет Я. Туров [205].

И. А. Есаулов справедливо замечает, что в гоголевской повести «изображение нечистой силы от начала и до конца сопровождается изображением церкви» [54, с. 70]. Действительно, едва различимой тенью образ церкви окольцовывает всю повесть в целом: она начинается ударами звонкого семинарского колокола и заканчивается разговором философа и «звонаря самой высокой колокольни». И. А. Есаулов обращает внимание на странное «соседство» церкви с ведьмой в эпизоде смерти панночки, когда Хома Брут «посмотрел ей в очи: рассвет загорался и блестели золотые главы вдали киевских церквей». По мнению исследователя, это единый «кадр» изображения [54, с. 70]. Однако эти образы Божьих храмов иносказательные, косвенные, данные в отражении. В «Вие» пространственную плоть обретает лишь «тёмный» храм – церковь заброшенная и поруганная.

Церковь в данной повести соединяет противоположные, взаимоисключающие качества: место святое и осквернённое, место умиротворения и страха, место прощения и свершения мести. Это реальное и фантастическое пространство одновременно. Храм (церковь, собор) в христианской культуре издавна считался, как полагает А. Я. Гуревич, символом

Вселенной; его структура мыслилась как во всём подобная космическому порядку, которая могла дать полное представление об устройстве мира. Если обыкновенно «молящийся в храме созерцал красоту и гармонию божественного творения» [42, с. 64–65], то в повести Гоголя «Вий» молящийся философ наблюдает рыскающую по церкви нечисть и ожившего мертвеца. Таким образом, осквернённая церковь в «Вие» символизирует не прообраз дома Божия и Божьего мира, а демонический миропорядок, в котором зло, вопреки обыкновению, побеждает и остаётся безнаказанным. Пространство, в котором человек должен ощущать спокойствие и умиротворение, вызывает страх и ужас.

В. Д. Денисов подчёркивает, что «мир «Вия» пронизан страхом: человека здесь обессилила формальная, недостаточная вера, и душа его стала доступнее соблазнам плоти и «внешней» красоты» [43, с. 126]. В фантастическом пространстве ночной церкви философа переполняют противоположные чувства: с одной стороны – страх, с другой – невольное желание снова и снова смотреть на покойницу. Фантастическое пространство сплошь состоит из противоположностей и неувязок, из того, чего не должно быть. Например, лицо мёртвой «было живо», а её «страшная красота» не отталкивала, но, наоборот, приковывала к себе взгляд напуганного бурсака. Храмы всегда отличаются хорошей акустикой, но в этой церкви голос Хома Брута «одинок, без эха, сыпался <...> густым басом в совершенно мёртвой тишине и казался несколько диким даже самому чтецу» [33, с. 207]. В храме Божиим появляются слуги дьявола, а «когда Хома читает в «тёмном» храме о будущем воскрешении души праведной, происходит противоестественное чудо оживления мёртвой ведьмы», – замечает В. Д. Денисов [43, с. 127]. Несовместимость места и персонажей, противоположный эффект, который производят молитвы, красноречиво характеризуют время-пространство в данном фрагменте повести как фантастическое.

Однако следует отметить, что, на первый взгляд, в фантастическом пространстве ночной церкви нет ничего необычного. Хома Брут сам сгущает атмосферу страха вокруг себя своими сомнениями. Так, он «через каждую минуту

обращал глаза свои на гроб, как будто бы задавая невольный вопрос: «Что, если подыметя, если встанет она?» [33, с. 207]. Днём отоспавшемуся и успокоившемуся бурсаку «все ночное событие казалось <...> происходившим во сне». Страх усиливает в душе Хома ощущение безысходности, а панический ужас перед «ожившей» покойницей омрачает пространство церкви. Но не церковь, даже осквернённая, умертвляет грешника. Не столько жуткая атмосфера в ночной церкви приводит к смерти философа, сколько отсутствие у него веры, внутреннего стержня. Бурсак сам изнутри, своими сомнениями и слабой верой в свои молитвы усиливал ужас от присутствия чудищ в церкви.

Важно отметить, что в этой церкви языческая магия более действенна, чем православные молитвы. Магический круг, очерченный философом вокруг себя, становится преградой для ведьмы, непроницаемой стеной, сквозь которую она не в состоянии увидеть бурсака и одолеть его. Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтман и В. И. Тюпа рассматривают этот круг как сакральное пространство, которое в повести Гоголя «Вий» является частью антитезы «замкнутости/разомкнутости» [196, с. 183]. Именно с мистикой спасительного круга, как полагает Т. В. Бовсунивская, в повести «Вий» связано многоплановое воспроизведение демонологической фантастики. По мнению исследовательницы, Хома Брут возвращается в конкретную местность, руководствуясь исключительно мистическим мироощущением [8, с. 6]. Однако даже двойная сакрализация пространства (церковь и магический круг) не помогает бурсаку в его борьбе с «нечистью».

В фантастическом пространстве и времени (от первой ночи до третьей) градация страха в душе Хома усиливается. В первую ночь философ пытается успокоить себя, убеждая в невозможности воскрешения покойницы: «Чего бояться? Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится божьего слова» [33, с. 207]. При этом бурсак сам не верит в силу Божьего слова. Смена дня и ночи способствует смене ощущений: днём бурсака почти покидает ощущение тревоги, усиливающееся в тёмное время суток под сводами старинной, запертой на замок церкви. «Но чем более время близилось к вечеру, тем задумчивее

становился философ», – пишет Гоголь. На второй вечер «страх загорался в нем вместе с тьмою, распростиравшеюся по небу» [33, с. 209]. Третья ночь предвещала что-то страшное: «Ночь была адская. Волки выли вдали целою стаей. И самый лай собачий был как-то страшен». Дорош усиливает жуткое чувство страха своим замечанием: «Кажется, как будто что-то другое воет: это не волк» [33, с. 216].

Именно на третью ночь сакральное пространство церкви оскверняется «нечистью»: «Попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в Божью церковь» [33, с. 216]. Святое место превращается в осквернённое: «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» [33, с. 217]. «Бурьян» и «дикий терновник» являются в данном случае символом запустения и забвения.

В повести Гоголя «Вий» наиболее часто встречается число «три»: три бурсака, тройное чертыханье Хомы Брута, тройная градация ночей, тройное ступенчатое возрастание страхов, три попытки бегства философа (одна – в шинке «что на Чухрайловской дороге», и две – на хуторе сотника). Магическое число весьма значимо в рамках мистического и фантастического хронотопов.

О. С. Карандашова, анализируя внешнее и внутреннее пространство в «украинских» повестях Гоголя, указывает, что именно взгляд героя является «воротами» из одного мира в другой [74]. В повести «Вий» одним из условий перехода из реального мира в мир ирреальный, мистический и фантастический, а также в потусторонний мир, на наш взгляд, является зрительный контакт. В данном произведении, начиная с описания первой встречи философа с ведьмой и до самой его смерти, автор развивает динамику взглядов. Своеобразный «диалог очей» между панночкой и бурсаком на протяжении трёх ночей способствует

«уплотнению» фантастического пространства-времени ночной церкви и появлению всё более и более страшных фантастических существ. Только в фантастическом хронотопе могли встретиться очи греховного бурсака с мёртвыми глазами мёртвой ведьмы, которая якобы «заботилась <...> о душе своей». В фантастическое время господства нечистой силы в пространстве заброшенной, опустевшей церкви незримая черта магического круга разделяет полный ужаса взор бурсака, посматривающего украдкой на труп, и неживые глаза ведьмы, которая смотрит на Хому Брута, но не видит его.

Мотив «видения» непосредственно сопряжён с мистическим и фантастическим хронотопами в повести Гоголя. Важно отметить, что в пространственно-временной структуре рассматриваемого текста значим синтез мотива «видения»/«невидения» и мотива страха. Это единство двух мотивов организует внутреннюю имплицитную логику мистического и фантастического пространств, ведь «страх Хомы в том и заключается, что Вий незримо присутствует и витает *везде...*», – пишет А. С. Киченко [84, с. 187]. От того, увидит ли ведьма испуганного Хому Брута, и от того, устоит ли он перед соблазном посмотреть в глаза Вию, зависит его жизнь и, соответственно, его переход либо назад, в хроникально-бытовой хронотоп, либо далее, в потусторонний мир. А. Терц заметил, что гоголевская повесть как целое «наэлектризована глазами и взглядами, сияющимися что-то увидеть или уйти от встречных очей...», «одержима вожделением видеть то, что скрыто и не положено» [198, с. 590–591]. Встреча взглядом с Виём приводит к смерти Хомы Брута, находящегося в наивысшем напряжении от испытываемого им в этот момент страха и ужаса. «Мания и магия зрительного чувства и зрительного внушения становятся скрытой, подспудной, собственно-гоголевской темой повести. Поэтому она и называется – «Виём». Это повесть о страшном искушении и о страшной опасности – взглянуть и увидать», – подчёркивает исследователь [198, с. 589].

Три типа хронотопов в повести Гоголя «Вий» – хроникально-бытовой, мистический и фантастический имеют свою специфическую звуковую окраску.

Так, хроникально-бытовой хронотоп отличается разнообразным звуковым наполнением: от звона колоколов, крика торговков на ярмарке до «жужжания» бурсаков во время занятий. Свою звуковую окраску имеет и мистический хронотоп: «Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью» [33, с. 187]. Эти странные звуки и слабое стенание, похожее на волчий вой, вызывают у философа весьма разнообразную гамму чувств: от удивления и страха до растерянности и наслаждения.

Для фантастического времени-места, напротив, более характерна «мертвая тишина»: «Хотя бы какой-нибудь звук, какое-нибудь *живое* существо, даже сверчок отозвался в углу!» [33, с. 207]. Звуки, раздающиеся в этой церкви, «неживого» происхождения: треск свечи, стук падающей восковой капли, лязг зубов мертвеца, свист гроба, хлопок гробовой крышки. Тишина, стоящая в церкви во вторую ночь, охарактеризована писателем уже не как «мертвая», но как «угрожающая». Через час службы этот храм наполнился звуками заклинаний ведьмы, ветром и шумом «как бы от множества летящих крыл», визгом чудищ и стуком их когтей по железу. Но наибольший ужас в последнюю, самую страшную ночь вызывают не демонические звуки, а полное отсутствие каких бы то ни было звуков вообще. «*Тишина была страшная*», – констатирует автор [33, с. 2016]. И снова как и во вторую ночь эта тишина предваряет «страшный шум от крыл и от царапанья когтей». Приходу Вия также предшествуют волчье завыванье вдали и тишина в церкви. А. Терц отмечает, что этот волчий (или похожий на него) «вой» в гоголевской повести открывает и замыкает историю о похождениях философа. «Под отдалённый вой волков (то ли ещё кого-то) вступаем мы в область Вия, в ночной и фантастический мир, противоположный Киеву, где всё просто, обнажённо и по-житейски обыкновенно, где шумно илюдно, где господствуют день и смех», – пишет исследователь [198, с. 587]. С этого воя, по его мнению, кончается «Киев» и начинается «Вий». То есть, повествование из реального хронотопа переходит в ирреальный – мистический и фантастический.

Звуки, заполняющие три типа пространства-времени в «Вие», идут по нарастающей: вначале обыденные, потом страшные, а после них – ужасающая тишина. Они символизируют степень опасности места и времени для героя. Пребывание в мистическом хронотопе удивляет героя и вызывает у него чувство страха, седина в его волосах появляется как следствие двух ночей, проведённых в фантастическом пространстве. Эти три ночи и страх героя перед дьявольским и ужасным в конце концов и приводят его к смерти.

В разных фрагментах текста сюжетное время неоднородно. Так, не успел философ вернуться в Киев после полёта на ведьме, как «распространились везде слухи» об избиении дочки одного из богатейших сотников. Но в то же время, когда слухи о страшной участи Хомы Брута достигли Киева, богослов Халява закончил курс наук и был назначен звонарём, а Тиберий Горобець стал философом. То есть к тому моменту прошло не менее года, по истечении которого богослов стал звонарём, а ритор перешёл на другой курс.

Смена временных планов повествования в гоголевской повести создаёт иллюзию правдоподобности в изображении фантастических событий. Л. И. Ерёмин полагает, что впечатление реальности происходящего в повести «Вий» создаётся именно «благодаря перенесению всех фантастических действий и положений в настоящее актуальное время, максимально приближенное к читателю», так как «план настоящего рассказа как бы постоянно подчиняет себе прошедшее, приближая рассказ к читателю...» [52, с. 63, 79].

Помимо оригинального пространственно-временного внутриповествовательного континуума повесть «Вий» отличается также особым смысловым пространством. «Своей идейной структурой повесть ещё всецело связана с поэтическим миром «Вечеров», но вместе с тем включена уже в иное смысловое пространство, в иную, более усложнённую художественную онтологию «Миргорода», – пишет А. С. Киченко [85, с. 329].

Итак, поэтика пространства и времени – важнейшее средство упорядочения смысловых центров в гоголевской повести на всех уровнях её художественной системы и, что важнее всего – системы образов в «Вие». Хронотопический образ

бурсы позволил автору максимально точно обрисовать главного героя – Хому Брута, а также украинских семинаристов XVIII века. Основная функция хроникально-бытового хронотопа, в частности, хронотопа бурсы – воссоздание контрастного фона для введения в текст повести мистических и фантастических персонажей и соответствующих им типов пространства и времени. Бытовой контекст «Вия» представляет антитезу демонической фантастике, акцентированной автором, «оттеняет» её.

О. Н. Филенко считает, что в повести Гоголя «Вий» параллельно существуют два вида хронотопов – хронотоп дня и ночи, обывателей и демонов [210, с. 102]. Однако хронотопическая структура данного произведения намного сложнее и состоит, по нашему мнению, из тесного синтеза хроникально-бытового, мистического и фантастического хронотопов с дополняющими их хронотопом бурсы, хронотопом шинка, хронотопом дома, хронотопом дороги, пространством запретной дороги и т. д.

В повести Гоголя хроникально-бытовой (реальный) хронотоп переходит в мистический, при этом граница меж ними весьма нечёткая. М. В. Прасковьяна указывает, что движущей силой конфликтов во всех повестях цикла является «отсутствие границы как разделительной черты, которая помогала бы избежать путаницы между мирами» [179, с. 279].

В то же время, мистическое пространство беспредельно, оно разрастается вширь, ввысь и в глубину, накладываясь на хроникально-бытовое. Это хронотопы-антиподы, которые сплелись и слились в повести Гоголя до нераздельности, так как мистическое время-место прямо зависит от реального, «прикидываясь» им, копируя реальный мир с некоторыми неточностями. Фантастический хронотоп в тексте повести – это пространство осквернённой церкви на хуторе сотника в ночное время до первого крика петуха, наполненное фантастическими персонажами: ожившим трупом, чудищами («гномами») и Виём.

Мистический хронотоп, «притворившийся» хроникально-бытовым (реальным), обрамляет фантастический. Все три типа хронотопов в повести

Гоголя соединены христианской и языческой символикой, мотивами страха и еды, «видения»/«невидения», хронотопом дороги, замкнутого/разомкнутого пространства, а также «переходными» персонажами – ведьмой и Хомой Брутом. При этом каждый пространственно-временной континуум наделён особыми, оригинальными чертами, специфическим звуковым наполнением, отличается высокой/низкой насыщенностью событиями и ускоренным/замедленным бегом времени.

4.4 Идиллический и хаотический хронотоп в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»

Термины «хаотический хронотоп» и «идиллический хронотоп» мы употребляем в качестве антонимов, взяв за основу суждение Ю. М. Лотмана. По мнению исследователя, в данной повести «Миргород, обуянный эгоизмом, *перестал быть пространством* – он распался на отдельные частицы и стал *хаосом*» [132, с 643]. Таким образом, если «идиллический» хронотоп – это цельное, гармоничное пространство, время любви, дружбы и взаимопонимания, то «хаотический» хронотоп соответственно – это раздробленное пространство и время вражды, мелочности, эгоизма и тоски.

Идиллический хронотоп в «Повести о том, как поссорился...» (здесь и далее название повести даётся в сокращённом виде – А. П.) имеет черты сходства с пространством-временем в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики». Поместье Товстогузов в «Старосветских помещиках» – это патриархальный мир, «своё», идиллическое пространство любви и взаимопонимания. Таким является и пространство Миргорода в «Повести о том, как поссорился...» до размолвки двух приятелей. Это «своё», гармоничное пространство, пространство дружбы.

Дом Ивана Никифоровича небольших размеров и тоже похож на те дома, которые рассказчик с умилением описал в «Старосветских помещиках». «Перед домом охорашивалось крылечко с навесом на двух дубовых столбах – ненадежная защита от солнца, которое в это время в Малороссии не любит шутить и обливает пешехода с ног до головы жарким потом» [33, с. 231]. На сходство дома

Товстогубов и домов двух Иванов указывает И. А. Поплавская, отмечая, что пространственный вектор при изображении дома получает главным образом центробежную направленность, что «на языке художественной топографии может выражать диалектику личностных и сверхличностных императивов, определяющих во многом поведение главных героев «Миргорода» [176, с. 43].

С точки зрения В. И. Силантьевой, в «Повести о том, как поссорился...» представлены распад и пародирование идиллии, поэтому, «если возникает «вид сверху», то как на дом, похожий на тарелку с блинами» [191, с. 74]. Однако здесь следует уточнить, что повествователь описывает миргородские пейзажи не сверху, а издалека. «Мне нравится, – говорит рассказчик, – что к нему (к дому – А. П.) со всех сторон пристроены сени и сенички, так что если взглянуть на него *издали*, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую, что весьма походит на тарелку, наполненную блинами, а еще лучше на губки, нарастающие на дереве» [33, с. 224].

В первой повести «миргородского» цикла в изображении пространства Гоголь удачно использует уменьшительно-ласкательные суффиксы, а в последней – прибегает к иному, возможно даже более интересному методу создания образа идиллического пространства. Автор использует точку зрения рассказчика и маску рассказчика: «Прекрасный человек Иван Иванович! Какой у него дом в Миргороде!» [33, с. 223]. Впечатление о Миргороде складывается не по его истории, жителям и т. п., а по ироничным замечаниям Гоголя об имеющимся в нём постройкам: «Чудный город Миргород! Каких в нем нет строений! И под соломенной, и под очеретяною, даже под деревянную крышею...» [33, с. 226].

В отличие от повестей, вошедших в цикл «Вечера», в которых Гоголь кратко характеризовал героев при помощи нескольких метких фраз, в сборнике «Миргород» (в частности, в «Старосветских помещиках», «Тарасе Бульбе», «Повести о том, как поссорился...») образы персонажей раскрываются преимущественно через пространственно-временные характеристики, например, через пространство дома. В. Ш. Кривонос справедливо замечает, что у Гоголя

уездные персонажи и уездный город так отражаются друг в друге, что образуют поистине уникальное единство человека и места [113, с. 182].

Хронотоп дома – неперемнная составляющая идиллического хронотопа в ранней прозе Н. В. Гоголя. Характеризуя пространство дома в «Повести о том, как поссорился...», автор, как и в «Старосветских помещиках», даёт опосредованную характеристику владельцев этих строений. «То, что мы воспринимаем как обстановку и её элементы, есть первоначально персонаж» [212, с. 181]. Приятное впечатление о героях создаётся писателем ещё до их появления на страницах повестей. Не человек сам по себе, не сам Иван Иванович нравится персонажам повести и рассказчику, но прежде всего его дом и, как следствие, его владелец. Так, автор подчёркивает, что «покойный судья миргородский всегда любовался, глядя на дом Ивана Ивановича», а рассказчик восхищённо отмечает, что «домишко очень недурен». Символично, что описание дома и сада героя в последней повести второго гоголевского цикла начинается и заканчивается восклицанием: «Прекрасный человек Иван Иванович!» [33, с. 223 ; 224].

Мотив дома является одним из ключевых в рассматриваемом произведении. В хронотопической модели мира писателей-романтиков пространство дома наделено особым эмоциональным, ценностным и символическим значением. Рассматривая изображение помещичьего дома у Гоголя, В. Ф. Переверзев отмечал, что усадьба и дом отражали характер своего обладателя до малейших изгибов [164, с. 95]. Дом – это не только пространственное воплощение его владельца, «лицо» Ивана Ивановича или Ивана Никифоровича. Традиционно это символ укрытия, убежища, крепости. В доме прячется Иван Иванович после того, как тайком развалил хлев Ивана Никифоровича: «В страшном испуге прибежал он домой и бросился на кровать, не имея даже духа поглядеть в окно на следствия своего страшного дела» [33, с. 243]. А после неудачной попытки примирения Иван Иванович и вовсе «заперся в своем доме» на целый месяц. Иван Иванович боится мести своего бывшего товарища. Но он опасается не физической расправы, не словесного оскорбления, не подлости, а того, что Иван Никифорович разрушит его дом: «Ему казалось, что <...> все с дрекольями <...> шли разорять и

ломать его дом» [33, с. 243]. Иван Иванович даже в судебном иске высказывал опасения, что Иван Никифорович будто бы «питает в душе злостное намерение» поджечь его в собственном доме.

И дом, и двор Ивана Ивановича производят идиллическое впечатление. Однако рассказчика приводит в восторг также и его роскошный сад: «Какие у него яблони и груши под самыми окнами! Отворите только окно – так ветви и врываются в комнату. Это все перед домом; а посмотрели бы, что у него в саду!». При помощи приёма перечисления рассказчик создаёт впечатление «плотности», тесноты пространства, его наполненности деревьями, строениями и т. д.: «Чего там *нет!* Сливы, вишни, черешни, огорода всякая, подсолнечники, огурцы, дыни, стручья, даже гумно и кузница» [33, с. 223–224].

Второго героя повести читатель воспринимает уже сквозь призму характеристик Ивана Ивановича. «Очень хороший также человек Иван Никифорович. Его двор возле двора Ивана Ивановича. Они также между собою приятели, каких свет не производил» [33, с. 225]. Образы героев раскрываются автором через хромотопические образы дома, сада, плетня, уездного города. При этом создаётся впечатление, что Иван Никифорович такой же хороший человек только потому, что его двор находится по соседству с двором Ивана Ивановича.

Примечательно, что двор Ивана Никифоровича представлен рассказчиком совершенно иначе, чем двор его друга-соседа, без восторга. На принадлежащей Ивану Никифоровичу территории всё приобретает черты некоторой хаотичности: во дворе валяются «корки арбузов и дынь», «изломанное колесо», мальчишка лежит там «в запачканной рубашке». Эта пространственная дисгармония порождает у читателя когнитивный диссонанс, «портит» впечатление от внешней идилличности Мигорода в целом и двориков Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича в частности.

В цикле «Миргород» «окружение» персонажа предметами обихода, вещами, пространственными ориентирами является особым художественным приёмом. А. М. Докусов справедливо замечает, что для создания полнокровного, жизненно-правдивого характера Гоголь «прикрепляет» человека к быту, к тому маленькому

мирку, который его окружает. «Внешние условия каждого персонажа воспроизводятся им до мельчайших мелочей. Эти мельчайшие детали быта, жилья, обстановки, одежды и т. д. составляют у Гоголя неотъемлемую часть образа, составной его элемент», – пишет исследователь [46, с. 20]. Можно утверждать, что гоголевские герои плотно «врастают» в пространство, гармонично дополняют его и соответствуют своему пространственному окружению. Так же и пространство характеризует героя. В широком смысле человек и мир в ранней прозе Гоголя нераздельны и взаимодополняемы.

Особенностью пространства Миргорода в «Повести о том, как поссорился...» является то, что оно имеет конкретный характер. Это «живой» уездный городок с площадью, поветовым судом, двориками, отгороженными плетнём. Рассказчик, очевидно, уроженец Миргорода, очень детально описывает свой родной город. Например, переулок, на который «выходили с одной стороны сарай Ивана Ивановича, с другой – амбар, ворота и голубятня Ивана Никифоровича», не играет существенной роли в повествовании. Однако рассказчик вспоминает, что этот переулок «был так узок, что если случилось встретиться в нем двум повозкам в одну лошадь, то они уже не могли разъехаться и оставались в таком положении до тех пор, покамест, схвативши за задние колеса, не вытаскивали их каждую в противную сторону на улицу. Пешеход же убирался, как цветами, репейниками, росшими с обеих сторон возле забора» [33, с. 231]. Отличительная особенность данного пространства – его узость. Подобные переулки типичны для уездных городов начала XIX века. Но автор не случайно упоминает о такой пространственной особенности этого переулочка. Она подчёркивает близость жителей Миргорода, их осведомленность о жизни друг друга. В этом провинциальном городке новости распространяются молниеносно. «Сколько ни старались в суде скрыть дело, но на другой же день *весь Миргород* узнал, что свинья Ивана Ивановича утащила просьбу Ивана Никифоровича» [33, с. 261]. Благодаря животным – свинье и собакам, – уездный локус Миргорода приобретает значение «дикости». По мнению современного исследователя, важным свойством этого раздробленного пространства является онтологическая

пустота (в смысле человеческого присутствия), тождественная небытию, ведь в Миргороде легче встретить животных, чем людей [113, с. 183].

И всё же, несмотря на некоторую типичность этого уездного городка, гоголевский Миргород своеобразен. «Домы и домики», здание поветового суда, лужа посреди площади и собаки – вот его основные пространственные ориентиры. «Иван Иванович оделся, взял в руки суковатую палку от собак, потому что в Миргороде гораздо более их попадается на улице, нежели людей...» [33, с. 230]. Одним небольшим предложением автор мастерски превращает Миргород из обычного малороссийского уездного городка в удивительный город, непохожий ни на какой другой в мире, хотя бы даже и количеством проживающих в нём собак.

Идиллическое пространство Миргорода характеризуется особым звуковым наполнением. Лай многочисленных собак, как особенность сельского пространства, совершенно не раздражает слух. Автор подчёркивает, что в Миргороде даже мясные изделия особенные. Так, судья, разговаривая с подсудком, упоминает о том, каким балыком его угощали. «Да, не нашего балыка, которым, – при этом судья сделал языком и улыбнулся <...>, – которым угощает наша бакалейная миргородская лавка» [33, с. 246].

Гоголь создаёт образ тихого провинциального городка без воровства и мошенничества, в котором живут «приятели, каких свет не производил». В этом идеальном, на первый взгляд, пространстве миловидны не только симпатичные «домы и домики», но и лужа на городской площади. «Удивительная лужа! Единственная, какую только вам удавалось когда видеть! Она занимает почти всю площадь. Прекрасная лужа! Дома и домики, которые издали можно принять за копны сена, обступивши вокруг, дивятся красоте ее» [33, с. 244]. Так как в «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился...» изображённое пространство является родиной рассказчика, который проживает далеко от родных мест и вспоминает их с теплотой и умилением, то это пространство представлено как «своё», близкое сердцу и духу. Рассказчик любит миргородским миром, но для автора он – символ застоя. Когда Гоголь уточняет,

что городничий любовно называет эту лужу «озером», в его словах звучит явная ирония. Принимая во внимание описание лужи и подобные ему, исследователи (В. Ш. Кривонос, В. Щукин) говорят о «бессмысленности» миргородского пространства, служащего воплощением бездушия и абсурда [223, с. 64; 113, с. 181].

Мы считаем, что автор неслучайно упоминает об этой луже в столь ироническом контексте. Ведь лужа (микроболото) в славянской мифологии выступала как пристанище «нечисти». В гоголевской повести это «микроболото» вместе с поветовым судом (суд – символ лабиринта) занимает место церкви, которая должна возвышаться на городской площади, но о месторасположении которой в Миргороде и её архитектуре ничего не сказано. Поветовый суд, напротив, описан тщательно и детально и производит впечатление самого красивого строения в Миргороде, на месте которого, снова-таки, должна была бы стоять церковь. Ещё в начале повести Гоголь с иронией упоминает о том, «какой богомольный человек Иван Иванович». Это замечание получает смысловое продолжение, когда Иван Иванович, посещающий церковь в воскресные дни, и Иван Никифорович, о набожности которого ничего не сказано, зачастили в суд. Вместо того, чтобы пойти в церковь и покаяться, герои ходят в суд и усугубляют свою ссору. Как и в повести «Вий», пространственное и ценностное замещение церкви судом и лужей свидетельствует о развале миропорядка, о потере духовных ориентиров, неправильном позиционировании героями себя не только в физическом пространстве, но и в духовном и морально-этическом. Слабым лучиком надежды выглядит встреча рассказчика с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем в церкви в конце повести. Однако и в сакральном пространстве, в священном месте, спустя многие годы, герои думают только о своей тяжбе и о мести, чем вгоняют повествователя в уныние и печальные размышления о том, как «скучно на этом свете». Автор неслучайно заканчивает повесть встречей в церкви, подчёркивая, что «ссора двух героев теряет всякий смысл на фоне всеразрушающего действия времени» [176, с. 48].

В «Повести о том, как поссорился...» символично само название города, в котором происходят описываемые рассказчиком события. Ведь об идилличности данного пространства свидетельствует уже то, что два приятеля, о которых идёт речь в повести, живут в МИРГороде. Здесь все вопросы должны решаться, судя по названию, мирно и отчасти решаются полюбовно. Городничий соглашается не забирать свинью Ивана Ивановича в обмен на колбасу из свиной крови и сала, жители пытаются помирить рассорившихся друзей, а судебный иск не был пущен в ход, чтобы не причинить никому вреда. М. Я. Вайскопф усматривает этимологию гоголевского Миргорода в Мир-городе (переводе слова «Иерусалим», используемом Г. С. Сковородой). Так, исследователь упоминает о том, что у Сковороды восхождение совершается «от подлости на гору <...> от свиных луж к горным источникам» [18, с. 215]. Соответственно, по его мнению, отсюда возникли и гоголевские реалии – свинья и лужа, а место горнего Сиона Гоголь отводит церкви, в которую «по воскресным дням» отправляются Иван Иванович и Иван Никифорович, «как бы пародируя вечных друзей-путешественников у Сковороды». М. Я. Вайскопф полагает, что *разговору о мире* Гоголь противопоставляет *повесть о ссоре* [18, с. 216]. В. Ш. Кривонос также считает, что гоголевский Миргород «не становится у Гоголя подлинным городом-миром (в значении «благоустроенный человеческий мир») [113, с. 179].

Следует заметить, что в идиллическом пространстве гоголевского Миргорода, в отличие от идиллического старосветского поместья, с самого начала повести заметны «трещины». Создаётся впечатление, что хаотический хронотоп в «Повести о том, как поссорился...» вначале «надевает» маску идиллического, дабы позже проявиться с ещё большим трагизмом. В. Ш. Кривонос полагает, что для изображения Миргорода Гоголь прибегает не к бытописанию, но к предельному обобщению, что «раскрывает присущие уездному городу свойства онтологически ненормального мира» [113, с. 178].

Идиллическое пространство Миргорода во времена дружбы двух Иванов цельное и ровное. Его не разъединяет даже плетень, который в данном случае не является границей между внутренним («своим») и внешним («чужим»)

пространством, как, например, в «Старосветских помещиках». Это декоративный элемент пространства. «Везде прекрасный плетень; по нем вьется хмель, на нем висят горшки, из-за него подсолнечник выказывает свою солнцобразную голову, краснеет мак, мелькают толстые тыквы... Роскошь!» [33, с. 244]. Автор подчёркивает, что плетень радует глаз, он всегда убран предметами, которые делают его еще более живописным, и украшен напяленной плахтой, сорочкой или шароварами. А поскольку в Миргороде нет ни воровства, ни мошенничества, каждый вешает на него то, что ему вздумается.

Последняя фраза объясняет не только расположение границ в Миргороде, но и характер отношений между его жителями. В этом идеальном мирке нет преступности, поэтому плетень как бы и не нужен, он не оберегает и не защищает, а является лишь формальностью, видимостью разделения единого идиллического мироустройства.

До размолвки между двумя приятелями плетень между их дворами не считался оградой. Можно было наведываться друг к другу в гости, переступая через него, вместо того, чтобы обходить по улице. Находясь в собственном дворе, один герой видит, что делается у другого. «Иван Иванович задумался; а между тем глаза его <...> перешагнули чрез забор в двор Ивана Никифоровича и занялись невольно любопытным зрелищем» [33, с. 228].

Плетень в данной повести утрачивает свою привычную разграничивающую и отграничивающую функцию. Наоборот, создаётся впечатление, что в «Повести о том, как поссорился...» до ссоры двух друзей плетень «сшивает» пространство, соединяет миргородские дворики. После ссоры плетень как деталь пространства начинает выполнять иную функцию. Так, когда Иван Иванович решил идти к соседу за ружьём, он не перелез через плетень, а отправился в обход, «улицею», несмотря на все связанные с этим неудобства: собак и репейники. Соблюдая все формальности официального визита, он, как и положено, вошёл во двор приятеля через ворота.

Ссора между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем разрушила не только дружеские, добрососедские отношения между героями, но и «раздробила»

идиллическое пространство Миргорода. Диссонансы в миргородском пространстве появляются сразу же после ссоры приятелей. Иван Иванович покинул дом Ивана Никифоровича, «хлопнув за собою дверь, которая с визгом захрипела и отворилась снова» [33, с. 238]. То есть звуковая составляющая пространства «расстроилась», как только оно перешло из разряда идиллического («дружелюбного») в хаотическое («враждебное»).

Городок рассыпался на куски. «Все приняло другой вид: если соседняя собака затесалась когда на двор, то ее колотили чем ни попало; ребятишки, перелазившие через забор, возвращались с воплем, с поднятыми вверх рубашонками и с знаками розг на спине» [33, с. 241]. Плетень превратился в незыблемую границу, которую нельзя было нарушить. «Иван Иванович видел, как баба уже поставила ногу на плетень с намерением перелезть в его двор, как вдруг послышался голос Ивана Никифоровича: «Назад! Назад! Не нужно!» [33, с. 240]. Ситуация достигла стадии абсурда. Тёзки переделили не только землю между своими дворами, но и степное пространство. Так, Иван Никифорович стал упрекать соседа в том, что его волы пасутся не на своей территории: «Ваши волы пасутся на моей степи, и я ни разу не занимал их» [33, с. 234]. Поступки героя (Ивана Никифоровича), по мнению В. Ш. Кривоноса, репрезентируют устройство места, с которым он сливается. «Раздробленное пространство мифологически отождествляется с сущностью героя, навязывая ему и образ жизни, и стиль поведения», – пишет исследователь [113, с. 182]. Мельчают герои и, соответственно, дробится и распадается окружающее их пространство, а время становится к ним беспощаднее. После ссоры двух приятелей «жизненное пространство человека сужается до его подворья, его дома, в конечном счёте – его одинокой, никому не нужной и не интересной личности» [157, с. 175].

В финале повести пространство Миргорода предстаёт со слов рассказчика раздробленным и разрушенным: поля и нивы покрывала «какая-то ненатуральная зелень», «несколько изб было снесено», уныло торчали «остатки заборов и плетней» [33, с. 274 ; 275]. Даже церковь, несмотря на праздничный день, была пуста. Более того, автор указывает на то, что церковь была хмурая и мрачная. Она

отдалённо напоминает тёмный храм в «Вие»: свечи в церкви «как-то были странно неприятны»; «темные притворы были печальны»; окна в церкви «обливались дождливыми слезами» [33, с. 275]. Пожалуй, после церкви в имени сотника в повести «Вий» это самый мрачный образ церкви в циклах Гоголя «Вечера» и «Миргород». Такое снижение сакральности, практически обытовление церкви символизирует нравственное, духовное, моральное падение героев, деформацию их внутреннего (духовного) пространства, которое должно быть наполнено любовью и всепрощением. Образ церкви в повести – новое «лицо» Миргорода, его новое обличье «в дурное время» [33, с. 274]. В деструктурированном, распавшемся на кусочки пространстве даже Божий храм не может противостоять бессмысленной вражде; он также изменяется и омертвляется вместе с жителями Миргорода и бывшими товарищами. В раздробленном Мир-городе мрачна не только церковь. Здесь сама природа хмурая, и небо, едва ли не впервые в гоголевских циклах, – «слезливое без просвету» [33, с. 276]. По мнению И. А. Есаулова, праздничный день оборачивается «скучным» и «больным», окна церкви «обливались дождливыми слезами», а небо было «слезливое без просвету» в результате нарушения евангельских заповедей [54, с. 76].

Таким образом, пространственно-временные отношения играют важную роль в характеристике персонажей, которые представлены в рамках сюжетного времени до ссоры и после неё, а также в пространстве их «двориков» и «домиков». Кроме того, в хронотопическом ключе представлена и их размолвка. Ивана Ивановича возмущает то, что этот «отвратительный» для него хлев «выстроен был с дьявольской скоростью: в один день». Примечательно и то, что этот хлев появился на месте перелаза через плетень, «как будто с особенным намерением усугубить оскорбление» [33, с. 242].

Месть Ивана Ивановича также выражена при помощи пространственных характеристик. Он не отвечает своему бывшему другу словесно, но разрушает ненавистный ему гусиный хлев. Из-за ссоры между двумя миргородцами страдают не только они сами, но изменяется и принадлежащее им пространство.

Человеческие отношения в данной повести раскрываются через пространственные характеристики, а точнее – через заполняющие его предметы: дом, гусиный хлев, плетень и т. д. Разрушенные строения символизируют разрыв отношений и поломанные судьбы героев, а пространственные преграды – плетень и застройка границы между дворами двух соседей – разрыв былых дружеских отношений, раздробленность чувств, распад пространства, хаос. Пространство Миргорода разделилось на «своё» – то, в котором находился тот или иной персонаж, и на «чужое», в котором появлялся его недруг. Бывшие приятели не желали находиться в одном и том же месте: «Где один, туда другой ни за что не пойдет!» [33, с. 265].

В повести Гоголя чётко указано календарное время – 7 июля 1810 года. Следует заметить, что это первая гоголевская повесть, в которой автор конкретно указал важную в ходе сюжетного времени дату. Так, в повестях «Вечер накануне Ивана Купала» и «Ночь перед Рождеством» можно высчитать время действия, зная православный календарь. Это день рождения Иоанна Крестителя и праздник Рождества Христова. Календарное время в остальных повестях можно вычислить приблизительно по приметам, связанным с погодой, по земледельческим действиям и по косвенным упоминаниям о различных церковных праздниках. И только в «Повести о том, как поссорился...» Гоголь указывает переломную в ходе сюжета дату. Однако читатели и критики, увлечённые перипетиями тяжбы, упускают её из виду. А ведь это праздник Ивана Купала, известный в христианской традиции как день Иоанна Крестителя. Как и в «Вечере накануне Ивана Купала», именно в этот день произошли решающие события, повлиявшие на дальнейшую жизнь героев. Правда, в «Повести о том, как поссорился....» календарное время не имеет столь важного мистического значения, как в «Вечере накануне Ивана Купала», но всё же, думается, автор не случайно выбрал именно этот день. Использование точной датировки создаёт иллюзию правдоподобности. Основная её функция заключается в том, чтобы представить описываемые события как такие, которые действительно имели место в жизни рассказчика и в истории Миргорода. Кроме того, эта текстовая деталь, как нам кажется, имеет

свой смысловой подтекст: два Ивана поссорились в церковный праздник, к тому же, в день своего тезки – Иоанна (Ивана), ведь «значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, развёртывается в действие, составляющее мотив...» [212, с. 223].

С помощью точной датировки и некоторых вещей, заполняющих пространство, можно восстановить историческое время повести. Так, дорогое железное ружьё, ставшее яблоком раздора между двумя приятелями, было куплено Иваном Никифоровичем около двадцати лет назад, когда он «готовился было вступить в милицию и отпустил было уже усы». Если отнять от 1810 года двадцать лет, получим 1790 год, и становится ясно, почему Иван Никифорович не стал военным. Указом Екатерины Второй в 1791 году была разрушена Запорожская Сечь, и это, видимо, воспрепятствовало военной карьере Ивана Никифоровича. О его казацком прошлом свидетельствует вывешенное проветриваться вместе с ружьём обмундирование: «старый мундир с изношенными обшлагами», «синий козацкий бешмет», «шпага, походившая на шпиц, торчавший в воздухе», «старинное седло с оборванными стремянами, с истертыми кожаными чехлами для пистолетов, с чепраком когда-то алого цвета, с золотым шитьем и медными бляхами», нанковые шаровары [33, с. 229–230]. Эти нанковые шаровары являются не только символом казаччины, исторического прошлого, но и символизируют храбрость. Так, противопоставляя характеры двух друзей, рассказчик замечает, что «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, напротив того, шаровары в таких широких складках...» [33, с. 227]. Вещи, заполняющие пространство «дворишков» двух друзей играют в повести важную роль. В. Н. Топоров справедливо указывает, что «Гоголь дал возможность вещам говорить самим о себе, не ссылаясь на авторитет человека...» [202, с. 101], а Г. Н. Пospelов подчёркивает, что, благодаря подобным описаниям в данной повести, у читателя создаётся яркое представление не только о предметах бытового обихода, «но и (главное!) о владеющих этими предметами людях» [27, с. 139]. Глубокую, интимную связь вещей с их владельцами у Гоголя отмечал также В. Ф. Переверзев [164, с. 95]. Несомненно,

предметы, заполняющие двор Ивана Ивановича, и предметы, развешенные на просушку во дворе Ивана Никифоровича, несут важную смысловую нагрузку. Это чисто гоголевское использование приёма умолчания: без помощи авторских комментариев читатель может сделать весьма достоверные предположения о прошлом двух соседей, об их характерах, нравах, привычках.

Дневное время в повести представлено как обыденное. В изображении ночного времени Гоголь традиционно подчёркивает очарование ночи, а его прозаический текст приобретает при этом поэтический характер. «О, если б я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи! Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звезды; как видимая тишина оглашается близким и далеким лаем собак; как мимо их несется влюбленный пономарь и перелезает через плетень с рыцарскою бесстрашностью...» [33, с. 242]. Живописная ночь – время сна и отдыха – описана в романтических тонах и осязательно напоминает «очаровательную», «божественную» ночь в повести «Майская ночь, или утопленница», а священнослужитель-греховодник в чём-то похож на поповича Афанасия Ивановича из «Сорочинской ярмарки», который также перелезал через плетень, как и влюбленный пономарь. «Я бы изобразил, – продолжает рассказчик, – как в одном из этих низеньких глиняных домиков разметающейся на одинокой постеле чернобровой горожанке с дрожащими молодыми грудями снится гусарский ус и шпоры, а свет луны смеется на ее щеках» [33, с. 242]. Данный фрагмент текста ассоциируется с эпизодами из «Ночи перед Рождеством», в которых автор изображает появление в душе Оксаны нежных чувств к кузнецу Вакуле.

В идиллическом пространстве повести преобладает хроникально-бытовое время. Это размеренная, спокойная, привычная миргородская жизнь. Основной характеристикой хроникально-бытового времени является цикличность. Так, Иван Иванович кушает дыню, «как только отобедает»; «всегда» угощает Гапкиных детей, которые «бегают часто по двору»; ходит в церковь «каждый воскресный день», где «обыкновенно помещается на крылосе». Два друга «часто переговариваются друг с другом с своих балконов».

Особого внимания заслуживает то, как часто использует Гоголь слово «обыкновенно». Иван Иванович «вышел, по обыкновению, полежать под навесом», «обыкновенно говорил» с нищими у церкви, «обыкновенно спрашивал» их, «обыкновенно отвечал», а «старуха обыкновенно протягивала руку». Иван Иванович по «своему всегдашнему обыкновению» прогуливался по вечерам. А когда его приятель вымолвит какое неприличное слово, то «обыкновенно Иван Иванович встает с места» и укоряет своего друга. «Иван Иванович если попотчивает вас табаком, то всегда наперед лизнет языком крышку табакерки». Иван Никифорович лежал весь день на крыльце, «обыкновенно выставив спину на солнце», а «Антон Прокофьевич Пупопуз <...> обыкновенно говорил, что Ивана Никифоровича и Ивана Ивановича сам черт связал веревочкой». Мать судьи Демьяна Демьяновича каждый день приводила ему и его сестре в пример Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича.

И хотя в первых трёх абзацах произведения повествование ведётся в настоящем времени, рассказчик плавно переходит на глаголы несовершенного вида прошедшего времени, подготавливая читателя к тому, что эта идиллия скоро разрушится. Знакомя читателя с друзьями и характеризуя Ивана Никифоровича, Гоголь намекает на ссору двух приятелей: «*В прежние времена зайдет, бывало, к Ивану Ивановичу*». Неоднократно глагол «бывало» используется автором в третьей главе повести с целью подчеркнуть разительную перемену привычек и занятий двух друзей после их размолвки. Приём контраста создаёт тягостное впечатление: рассказчик проводит параллели между тем, как «бывало» раньше, и как стало «теперь». Дружба тёзок считалась в Миргороде олицетворением стабильности, прочности, неизменности. Известие об их вражде настолько поразило рассказчика, что он разочарованно вопрошает: «Что ж теперь прочно на этом свете?» [33, с. 239]. По мнению В. Ш. Кривоноса, поступки героев «Повести о том, как поссорился...» выглядят странными и алогичными для рассказчика, «ощущающего своё тождество с мифологическим местом, неожиданно утрачивающим свойственную ему – как миру – целостность» [113, с. 181].

Организацию фабульно-сюжетного времени в «Повести о том, как поссорился...» можно определить как «точечную». Несущественные моменты времени в нём опускаются, о чём свидетельствуют названия глав, в которых автор даёт краткое изложение изображённых в них основных событий.

Важную роль в «Повести о том, как поссорился...» играет временная оппозиция «прошлое/настоящее», в которой прошлое – время дружбы двух Иванов, счастливое и беззаботное «идиллическое» время, а настоящее – унылые времена тяжбы и ссоры. Настоящее в данном произведении также циклично. «Бумагу пометили, записали, выставили номер, вшили, расписались – всё в один и тот же день, и положили дело в шкаф, где оно лежало, лежало, лежало – год, другой, третий» [33, с. 263]. Много чего изменилось в городе за это время. «Множество невест успело выйти замуж; в Миргороде пробили новую улицу; у судьи выпал один коренной зуб и два боковых; у Ивана Ивановича бегало по двору больше ребятишек, нежели прежде <...>, Иван Никифорович, в упрек Ивану Ивановичу, выстроил новый гусиный хлев, хотя немного подальше прежнего, и совершенно застроился от Ивана Ивановича, так что сии достойные люди никогда почти не видали в лицо друг друга, – и дело все лежало, в самом лучшем порядке, в шкафу...» [33, с. 263]. Указанные детали приобретают иронический характер, вызывают улыбку, но при этом они подчёркивают, что жизнь продолжается, а Иван Иванович с Иваном Никифоровичем в течение двух лет занимаются всё тем же – судятся друг с другом.

После неудачной попытки примирения всё снова вернулось на круги своя. Время бежит для миргородцев, всё меняется, стареют и враждующие соседи, которые так и не согласились на мировую. И когда Иван Иванович получил известие о том, что завтра решится «дело», он осмелился выйти из дому. «Увы! С того времени палата извещала ежедневно, что дело кончится завтра, в продолжение десяти лет!» [33, с. 274]. Герои истратили целое десятилетие впустую, на вражду. Каждый день Иван Иванович и Иван Никифорович ожидают решения суда в свою пользу, и каждый день для них заканчивается разочарованием.

В знаменитой финальной фразе повести – «Скучно на этом свете, господа!» – по утверждению И. А. Есаулова, уже полностью отсутствует временная динамика и «окончательно упраздняется всякая надежда на вневременную перспективу». Цикл «Миргород» «венчается эмоционально-статичной «формулой» мировосприятия» [54, с. 74]. Б. И. Николаев считает, что понятия «свет» и «мир» в определённом контексте тождественны. Таким образом, в знаменитой концовке-«пуанте» «Скучно на этом свете, господа!» кроется символический подтекст: «скучно жить в этом пространстве и в этом негероическом времени» [157, с. 175].

Итак, в «Повести о том, как поссорился...» можно выделить циклическое время («обыкновенно»), календарное, суточное, историческое время «казаччины», однако же эти виды художественного времени играют второстепенную роль в произведении. Преобладающими видами хронотопа в повести являются идиллический (цельное пространство Миргорода до ссоры двух приятелей) и хаотический (раздробленное пространство Миргорода после их размолвки, то есть, после 7 июля 1810 года). Гоголь изобразил хроникально-бытовой хронотоп Миргорода как типичный для малороссийского уездного города начала XIX века.

Хронотопические образы дома, плетня, поветового суда, а также образы, имеющие символический характер, являются главными составляющими ключевого мотива повести – мотива ссоры – и способствуют изображению характеров Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича. Атрибут исторического времени – ружьё – становится причиной разрыва дружеских отношений, а сама ссора имеет пространственные последствия: разрушение гусяного хлева, захват земли, застройка границы между дворами двух приятелей, раздел пространства на «дружественное» и «враждебное», утрата Миргородом пространственной целостности, единства патриархального мироустройства.

Выводы к разделу 4

Повесть «Старосветские помещики» открывает цикл «Миргород» изображением идиллического уклада жизни – идиллического хронотопа. В

контексте целого сборника рассматриваемое произведение наиболее ностальгическое, милое, меланхоличное. Гоголевский цикл неспроста начинается словами рассказчика: «Я очень люблю уединенную жизнь...», а заканчивается его же восклицанием «Скучно на этом свете, господа!». Сельскому миру в первой повести сборника, в котором ещё возможна патриархальная идиллия, противопоставлен город (Миргород) в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», в котором люди разобщены и разрознены.

В повести «Тарас Бульба» композицию произведения организует социально-исторический хронотоп, который, применительно к данному произведению, можно называть «героическим». Хронотопическая основа гоголевской повести «Вий» организует не только художественную форму произведения, сюжетное действие и образную систему, но и способствует более точной обрисовке главных персонажей. Кроме того, пространственно-временной уровень имплицитно выявляет авторскую философию, представления о космосе и – самое главное – идею повести, точку зрения самого писателя, искусно замаскированную в тексте.

Пространство-время в «Повести о том, как поссорился...» Н. В. Гоголя можно разделить на два вида. В первых двух главах – это идиллический хронотоп уездного города начала XIX века. В третьей–седьмой главах (начиная с момента ссоры гоголевских персонажей, то есть, с 7 июля 1810 года), характер хронотопа меняется: на смену идиллическому приходит хаотический.

Итак, в цикле Гоголя «Миргород» сюжетотворческими, доминирующими видами художественного времени и пространства являются идиллический, хаотический, социально-исторический, мистический и фантастический хронотопы. Не менее значимую роль в композиции отдельных повестей и всего сборника в целом играет хроникально-бытовой хронотоп, а также хронотопы бурсы, шинка/корчмы, дороги, мифологическое, циклическое, суточное, календарное, социально-историческое время; локусы церкви, кухни, пространство

степи, топосы Киева и запорожской Сечи, хронотопические образы дома, плетня, поветового суда, мотивы еды и «видения»/«невидения». Особую, символическую значимость в художественной структуре рассматриваемых текстов приобретают оппозиции «настоящее/прошлое», «внешнее/внутреннее», «замкнутое/разомкнутое» пространство. Пространство всех четырёх повестей цикла характеризуется специфическим звуковым наполнением и цветовой гаммой.

Тематика каждой из четырёх повестей сборника требовала особенной пространственно-временной организации. Использование автором идиллического, хаотического, социально-исторического, хроникально-бытового, фантастического и мистического хронотопов в структуре цикла «Миргород» обусловлено сюжетными особенностями повестей и замыслом писателя разносторонне изобразить картину жизни, обрисовать те или иные характеры. Сквозь призму пространственно-временных координат Гоголь передаёт психо-эмоциональное состояние героев, их моральный облик, авторскую точку зрения на излагаемые события, косвенно отражает социально-исторические процессы, происходящие в обществе. Временные и пространственные вехи на пути гоголевских героев нередко имеют символический подтекст, являясь метонимиями определённого образа и уклада жизни, традиций и нравов.

ВЫВОДЫ

Художественное время и художественное пространство определяют жанровую природу произведения, выполняют повествовательные, сюжетотворческие, характеротворческие функции. Данные категории чрезвычайно важны при анализе любого художественного произведения. В настоящее время существует множество определений и классификаций художественного пространства и времени. Писатели чаще всего используют социально-историческое или историческое время, хроникально-бытовое, авантюрное или приключенческое, кризисное, мистическое, фантастическое, идиллическое, мифологическое, биографическое, космическое, календарное, суточное, бессобытийное. Художественное пространство также, в зависимости от жанра произведения и вида художественного времени, можно разделить на бытовое, мистическое, фантастическое, сакральное, мифологическое, идиллическое. Однако в художественном тексте редко встречается какой-то один тип времени или пространства. Чаще всего писатели обращаются к сопряжению пространственно-временных координат, к разделению художественного пространства произведения на под-пространства (топосы и локусы, микрохронотопы).

Хронотопическая структура гоголевских циклов «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» сложна и многокомпонентна. Художественное единство рассматриваемых циклов определяется не только образом автора, но и пространством и временем как важной составляющей художественной структуры произведений. В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» положительными и отчасти сакрализованными центрами являются Диканька и Киев, вокруг которых группируются мистические топосы. Основное сюжетное действие в большинстве повестей сборника развёртывается именно в ирреальном (мистическом и мифологическом) времени и пространстве, которые доминируют в

хронотопической картине мира гоголевского цикла. В раннем творчестве писателя ирреальный, мистический (ночной, демонический) мир нередко «копирует», «передразнивает» реальный (бытовой, человеческий), отличаясь от него пространственными алогизмами, «подделками», «странностями». В целом, для мистического мира характерны туман или дымка, отсутствие месяца и крошечная тьма, сужение и расширение пространства, пространственные деформации и искажения хода времени, необычная растительность или её отсутствие, тёмная цветовая гамма, мёртвая тишина или ужасающая дьявольская какофония, присутствие демонических персонажей, призраков, духов. В «Вечерах» мотивы огня, пламени свечи и т. д. как и в фольклоре, являются не только приметами нечистой силы, но и сопряжены с гибелью, мнимой или временной смертью героя, связанной с переходом в «иной», демонический мир. Мистическое пространство у Гоголя – одушевлённое, «живое». Главные герои повестей испытывают в другом измерении чувство страха, удивления, ужаса.

Каждому типу пространства-времени соответствуют свои реальные и ирреальные герои, которые попадают в переделки и претерпевают поражение или неудачу (частичную или полную) в «чужом» мире. При этом ведьма является переходным персонажем, наделённым способностью свободно действовать в обоих мирах. Мистическое время и мистическое пространство связаны с мотивами испытания и метаморфозы. Характеры многих гоголевских героев (Петрусь Безродный, Левко Макогоненко, Вакула, дед Фомы Григорьевича, Хома Брут) раскрываются именно в рамках этого пространства-времени. С мистическим временем-местом связаны также мотивы зазеркалья в «Майской ночи», «Вечере накануне Ивана Купала», «Вие».

Во многих гоголевских повестях («Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь...», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Заколдованное место») мотив сна выполняет функцию границы, разделяя реальное и ирреальное пространство и время. Кроме мотива сна, своеобразным «порталом» в иное измерение является локус окна или водная гладь (пруд, река), хронотоп дороги.

Мистическое фабульно-сюжетное время характеризуется повышенной интенсивностью протекания событий, а мистическое пространство очень часто связано с описанием гор, ущелий, лесов, болот, водоёмов, неба, подземелья, шинка/корчмы и т. п. В цикле «Вечера» хроникально-бытовое и социально-историческое время и бытовое пространство составляют сюжетную рамку повестей, их завязку и/или развязку, «обрамляя» центровое действие, развивающееся в мистическом хронотопе.

Пространственно-временная картина мира в повести «Страшная месть» поражает масштабами расширения – «вдаль», а также погружением «в старину», «в глубину». В этой повести размах злодеяний страшного грешника соответствует необъятности украинской земли и размерам ущелий и гор; ужасный мертвец столь огромен, что сотрясает всю землю; а страшному братоубийству соответствует не менее страшное наказание. Однако в хронотопическом плане эта повесть наиболее примечательна тем, что в «Страшной мести» время выступает *средством* наказания предателя (от эпохи к эпохе, из поколения в поколение грешники в роду Петра становятся всё страшнее, а суммарный вес их злодеяний – всё больше). Кроме того, в данной повести наблюдаются пространственно-временные трансформации: перемещения грешника из мифологического прошлого в социально-историческое настоящее и сужение, стягивание пространства вокруг Киева.

Пространственная модель мира в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» строится на двух (земля–небо), трёх (вода/подземный мир/пекло–земля–небо или земля–горы–небо) и четырёхуровневой (небо–горы–земля/вода–«провалы» или небо–горы–«провалы»–подземелье) вертикали. Верх/низ в повестях писателя соединяются с помощью таких пространственных ориентиров, как Мировое Дерево, дуб (как разновидность Мирового Дерева), река, лестница, месяц, горы. Эта мифологическая оппозиция является важным хронотопическим элементом первого гоголевского сборника, а ориентационная метафора верх/низ играет значимую роль в выявлении другой оппозиции – добро/зло. Воздушное,

подземное и подводное пространство в первом цикле писателя принадлежат нечистой силе, а земное – людям.

Хронотоп дороги в гоголевских «Вечерах» тесно связан с художественным концептом «чёрт». Чёрт в повестях деформирует и искажает дорогу, создаёт на ней трудности, препятствия и опасности, в ночное (мистическое) время «играет» с пространством дороги, искривляя его и «запутывая» героев, искушая, сбивая их не только в прямом, но и в переносном смысле – с пути метафорического (жизненного, духовного). Путевые помехи, подстраиваемые дьяволом, способствуют смене пространственных координат, двигают сюжет к развязке, к победе над злом или к конечному поражению героя. Власть демонических сил в пространстве дороги в ночное время особо значима в композиции таких повестей, как «Ночь перед Рождеством», «Пропавшая грамота», «Заколдованное место», в которых мотив «дороги к чёрту» и мотив «сворачивания с дороги» являются непосредственными катализаторами развёртывания основного сюжетного действия. Тем не менее, во всех «мистических» повестях гоголевского цикла, а также в повестях «Старосветские помещики» и «Вий» лексемы «дорога» и «путь» приобретают негативный, «демонический» смысловой оттенок, нередко символизируют страх и опасность. Дорога в ранних произведениях Гоголя всегда опасна. Свернуть с дороги или остановиться, задержаться в дороге означает попасть в «нечистое место», оказаться в пределах досягаемости чёрта, дьявола, ведьмы.

В зависимости от фабульно-сюжетного времени действия и от структуры художественного пространства цикл Н. В. Гоголя «Миргород» можно разделить на условные пары: «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», а также «Тарас Бульба» и «Вий». В первой паре повестей автор использует повествовательно-нарративное время («время рассказчика»), фабульно-сюжетное идиллическое и хаотическое художественное время, которое связано с обособленным, отгороженным пространством. Тема идиллии и её разрушения, идиллический хронотоп и его распад, разложение обрамляют гоголевский сборник.

Основное сюжетное время действия в «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился...» относится к первой половине XIX века. Поскольку ключевой особенностью данных произведений является разрушение мифологемы идиллической любви и идиллической дружбы, интенсивность течения фабульно-сюжетного художественного времени в данных произведениях очень низкая, близка к атемпоральности. Жизнь героев в указанных повестях прикреплена к их личному пространству, отграниченному от внешнего мира заборами и плетнями, а размеренно-протяжный бег хроникально-бытового времени сопряжён с мотивами еды и сна. Поэтому одним из ключевых хромотопических образов в их построении является хромотоп дома.

В повестях «Тарас Бульба» и «Вий» Гоголь синтезирует несколько видов художественного времени, художественного пространства, хромотопов, хромотопических мотивов и «хромотопических ценностей». Данный цикл состоит из двух повестей, относящихся к настоящему времени («Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился...»), и двух повестей, относящихся к прошлому («Тарас Бульба» и «Вий»). «Тарас Бульба» и «Вий» представляют героическое и мистическое прошлое, мифологизированную историю. Пространство, обрисованное автором в этих повестях имеет эпический характер, оно гораздо обширнее небольшого старосветского поместья и миргородских «двориков». Кроме того, в сборнике «Миргород» герои и окружающее их пространство соотносятся друг с другом. Художественное пространство и наполняющие его предметы, изображённые Гоголем в данном цикле, очень точно характеризуют персонажей, которые его населяют. Удалой размах казацких походов возможен только на бескрайних и необъятных просторах романтизированной «Украины», а итоговое наказание безбожного бурсака должно настичь его в осквернённой и поруганной церкви.

Пространственно-временная структура повестей «Тарас Бульба» и «Вий» более сложна и многоуровнева, чем в первом и последнем произведениях цикла. В «Вие» в пределах одного текста противопоставляются разные виды реального и ирреального времени и пространства, а хромотопическую основу «Тараса

Бульбы» составляет синтез социально-исторического хронотопа с биографическим, приключенческим, кризисным временем, со «своим» и «чужим» пространством, с локусом церкви, а также топосами Сечи, Киева, крепости, хронотопами дома и дороги.

В «Старосветских помещиках» и «Повести о том, как поссорился...» пространство разделено физическими, материальными, осязаемыми ограждениями. В то же время барьеры, отделяющие разные типы пространства в «Тарасе Бульбе» и «Вие», имеют больше моральные, духовные свойства. В этих произведениях выбор героев зависит только от них: перейти ли им на другую сторону в войне с поляками, предав родину и товарищей, посмотреть ли в глаза начальнику гномов, разбив, таким образом, защиту магического круга.

Мотив изменения как увядания, страдания, старения, разрухи является стержневым в хронотопической системе данного гоголевского цикла. В каждой из повестей, входящих в его состав, автор подчёркивает, что время неблагоприятно влияет на человека, а пространство распадается на части и разрушается. В данном плане пространственно противоплагаются «Тарас Бульба» и «Повесть о том, как поссорился...». В одной повести действие разворачивается на эпических просторах бескрайних степей (монументальнее – только пространство в «Страшной мести»), в другой – на крошечных пятках «двориков» и «домиков», раздробленных и разделённых плетнями и заборами, за которые их владельцы держатся мёртвой хваткой. В «Тарасе Бульбе» герои сражаются и отдают жизнь за родину, а в «Повести о том, как поссорился...» – мелочно ссорятся из-за ружья – проржавевшего атрибута героического прошлого.

В хронотопической картине мира гоголевских циклов «Вечера» и «Миргород» доминируют мистическое время и пространство («Вечер накануне Ивана Купала», «Майская ночь...», «Пропавшая грамота», «Ночь перед Рождеством», «Вий»), мифологический («Страшная месть»), идиллический и хаотический («Старосветские помещики», «Повесть о том, как поссорился...») хронотопы. Хроникально-бытовое время и бытовое пространство, а также социально-историческое и суточное время в «Вечерах» и «Миргороде» служат

фундаментом для наслоения других разнообразных видов художественного времени и пространства, образуя сложную, многовидовую пространственно-временную структуру циклов. Хроникально-бытовое время и бытовое пространство есть во всех без исключения украинских повестях Гоголя, но сюжетообразующую роль они играют только в «Сорочинской ярмарке» и «Иване Федоровиче Шпоньке...».

Хронотопы дороги, дома, шинка и корчмы, локус церкви являются лейтмотивами сборников. В шинке и в корчме герои сбиваются с пути, делают выбор, который кардинально изменит всю их дальнейшую жизнь или приведёт к гибели. Именно в этом пространстве персонажи связываются с нечистой силой (Петрусь Безродный, дед Фомы Григорьевича, Хома Брут) или знакомятся с антагонистами (как, например, Иван Фёдорович Шпонька). Шинок и корчма стоят на другом конце ценностной системы пространственных координат, противодействуя локусу церкви.

В «Вечерах» хронотопы дома и церкви как дома Господнего выполняют похожие «защитные» функции. Однако следует признать, что в этом сборнике церковь пространственно отдалена от героев, от хуторов и сёл, которые они заселяют, и мало оберегает их от нечисти.

Примечательно, что церковь в обоих сборниках изображена автором по-разному. В трёх повестях семантика образа церкви положительная, а в четырёх церковь не в силах противостоять злу и защитить героев. Так, «Повесть о том, как поссорился...» завершается печальной зарисовкой двух постаревших, но все ещё непримиримых врагов в хмурой, тёмной церкви. Даже в святом месте два Ивана так и не нашли в себе сил простить друг друга. Поэтому финальное изображение героев в храме подчёркивает абсурдность, глупость и нелепость их мелочной ссоры. В «Вечере накануне Ивана Купала» сакральность церкви снижена. Её наличие в селе не препятствует бесчинствам дьявола-Басаврюка. В «Страшной мести» злодей-колдун оскверняет святые места убийством старцев-схимников, а в «Вие» в Божьем пространстве беспрепятственно появляются демонические существа, и сама церковь в конце концов оскверняется смертью Хома Брута. В указанных повестях церковь изображена в тёмных тонах, она не ограждает героев

от нечистой силы, проигрывает в борьбе добра и зла. В «Ночи перед Рождеством», напротив, на церковных картинах чёрт высмеивается, а в церковном пространстве в светлый христианский праздник собираются все герои повести. В «Тарасе Бульбе» церковь является духовным и ценностным центром мира (а не только Сечи), за неё сражаются и отдают жизнь, а в «Старосветских помещиках» церковь становится пространством, которое соединяет героев и после их смерти.

Таким образом, в «Вечерах» и «Миргороде» наблюдается синтез разных видов времени и пространства с доминированием хроникально-бытового времени и бытового пространства, мистического времени и пространства, идиллического, хаотического, социально-исторического, фантастического, мифологического хронотопов.

Художественное время и художественное пространство не только организуют композицию гоголевских повестей, но и выполняют циклообразующие функции в сборниках «Вечера» и «Миргород». Данные категории используются писателем как осознанный художественный приём в построении картины мира его первых сборников. Характеризуя героев своих произведений, автор довольно часто использует приём пространственной метафоризации. Пространственный и временной подтекст повестей несёт особую смысловую нагрузку. Пространственные координаты (дорога, топосы и локусы различного рода) объективируют развёртывание конфликтов «Бог–чёрт», «добро–зло», «жизнь–смерть» во времени и пространстве, становясь важными вехами на жизненном пути героев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бабушкин С. А. Пространство и время художественного образа / С. А. Бабушкин. – Л. : АКД, 1971. – 254 с.
2. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Работы 20–х годов. – К. : Next, 1994. – С. 69–237.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
4. Белинский В. Г. О русских классиках / Виссарион Григорьевич Белинский. – М. : Худож. лит., 1978. – 525 с.
5. Белоногова В. Ю. К замыслу «Старосветских помещиков» / В. Ю. Белоногова // Н. В. Гоголь и русская литература. К 200-летию со дня рождения великого писателя. Девятые Гоголевские чтения : Сб. докл. Междунар. науч. конф. – М. : АНО «Фестпартнер», 2010. – С. 151–156.
6. Бердяев Н. А. Гоголь в русской революции [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Духи русской революции. – Режим доступа : <http://www.vehi.net/berdyaev/duhi.html>.
7. Блинова И. Ю. Пространственное изображение человеческой психики в творчестве Н. В. Гоголя / И. Ю. Блинова // Художественные искания русских и зарубежных писателей : вопросы поэтики. Межвузовский сборник научных статей. – М., 2002. – С. 69–77.
8. Бовсунівська Т. В. Містична каузальність гоголівських сюжетів / Тетяна Володимирівна Бовсунівська // Українська мова та література. – 1999. – № 12. – С. 6–7.
9. Болкунова Н. С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. С. Болкунова. – Саратов, 1999. – 19 с.
10. Большакова А. Ю. Усадебные локусы в «Мертвых душах»: к вопросу о структурной организации произведения / А. Большакова // Гоголь как явление мировой литературы. Сборник статей по материалам международной научной

конференции, посвящённой 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 239–250.

11. Бондаренко Ю. Хронотопічний аналіз тексту у світлі філософсько-історичних підходів до вивчення літератури / Ю. Бондаренко // Українська мова і література в школі. – 2007. – № 4. – С. 21–24.

12. Бондарь Н. А. Пространственный компонент в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» / Н. А. Бондарь // Литература та культура Полісся. – Ніжин, 2002. – Вип. 16. – С. 72–76.

13. Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков / А. Б. Ботникова // Проблемы художественного метода / отв. ред. Э. О. Станке. Уч. зап. Латв. ГУ. Т. 125. – Рига, 1970. – С. 110–129.

14. Брюсов В. Я. Гипербола и фантастика у Гоголя [Электронный ресурс] / В. Я. Брюсов // Режим доступа : http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_0280.shtml.

15. Бугрова Л. В. Мотив дома в русской романтической прозе 20–30-х годов XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Бугрова Лариса Васильевна; Тверской гос. ун-т. – Тверь, 2004. – 21 с.

16. Бузина Т. Искупление Гоголя – «Страшная месть» и «Мастер и Маргарита» / Т. Бузина // Слово. Грамматика. Речь. – М., 2004. – Вып. 6. – С. 212–216.

17. Бураго Д. С. «Міф Києва» як художній концепт у російській романтичній літературі XIX ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10. 01. 02 «Російська література» / Бураго Дмитро Сергійович; Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2009. – 18 с.

18. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / Михаил Яковлевич Вайскопф. – М., 1993. – 592 с.

19. Васильев С. Ф. Поэтика «Вия» / С. Ф. Васильев // Н. В. Гоголь : Проблемы творчества. – СПб, 1992. – С. 48–59.

20. Вдовин Г. В. Мифологическое и историческое время у Боровиковского и Гоголя : заметки о темпоральности / Г. В. Вдовин, Л. Софронова // Искусствознание. – 2008. – № 3. – С. 195–219.

21. Ветчинкина Ю. В. Локус шинка в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Гоголя / Ю. В. Ветчинкина // Гоголевский сборник. – СПб., Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – Вып. 2(4). – С. 255–256.
22. Виноградов И. А. Повесть Н. В. Гоголя «Вий»: из истории интерпретаций / И. А. Виноградов // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения : Материалы докладов и сообщений Международной конференции. – М. : КДУ, 2007. – С. 105–122.
23. Волков А. Р. Часове перенесення із теперішнього в минуле (проблема – мотив – прийом) / А. Р. Волков // Поетика. – К., 1992. – С. 42–58.
24. Волощук Є. В. Хронотопічний аналіз / Є. В. Волощук // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. Щомісячний науково-методичний журнал. – 2004. – № 6 (290). – С. 56–58.
25. Воронин В. С. Сверхскорость и время у Гоголя и раннего Достоевского / В. С. Воронин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2008. – № 1. – Ч. 1. – С. 65–67.
26. Воропаев В. Лестница, возводящая на небо / В. Воропаев // Духовный Собеседник. – 2002. – № 3 (31). – С. 112–126.
27. Время, и пространство в литературе. Введение в литературоведение : [учебник для филол. спец. ун-тов] / [Г. Н. Пospelов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков, и др.] ; под ред. Г. Н. Пospelова. – 2-е изд., доп. – М. : Высш. шк., 1983. – 327 с.
28. Гей Н. К. Поэтическое время и пространство / Н. К. Гей // Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М. : Наука, 1975. – С. 252–282.
29. Гиппиус В. В. Гоголь / Гиппиус В. В. – Л. : Мысль, 1924. – 240 с.
30. Глазырина Ю. А. Пространственный хронотоп как эстетический актуализатор мифопоэтической доминанты / Ю. А. Глазырина // Теория языкознания и русистика : наследие Б. Н. Головина. – Н. Новгород, 2001. – С. 66–69.
31. Гоголь М. В. Вечори на хуторі біля Диканьки ; Миргород / Микола Васильович Гоголь ; упоряд. тексту, авт. ст. та прим. В. Я. Звиняцьковський ; іл. С. Г. Якутовича. – К. : Либідь, 2008. – 488 с.

32. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.]. Т. 1. Ганц Кюхельgarten ; Вечера на хуторе близ Диканьки / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред. : В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – [М. ; Л.] : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – 556 с.
33. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.]. Т. 2. Миргород / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред. : В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – [М. ; Л.] : Изд-во АН СССР, 1937–1952. – 764 с.
34. Гоголь Н. В. Миргород : Комментарии / Н. В. Гоголь // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.] / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Т. 2. Миргород / ред. Н. Л. Мещеряков. – [М. ; Л.] : Изд-во АН СССР, 1937. – С. 679–760.
35. Гольденберг А. Х. Топос рая в прозе Гоголя : фольклорные и литературные истоки / А. Х. Гольденберг // Восток – Запад : пространство русской литературы : Материалы Международной научной конференции (заочной). Волгоград, 25 ноября 2004 г. – Волгоград : Волгоград. науч. изд-во, 2005. – С. 131–141.
36. Горских Н. А. Функция вещи в художественном пространстве «Мертвых душ» Гоголя и «Мелкого беса» Сологуба / Н. А. Горских // Проблемы литературных жанров. – Томск, 2002. – Ч. 1. – С. 177–181.
37. Грабович Г. Гоголь і міф України / Г. Грабович // Сучасність. – 1994. – № 10. – С. 137–149.
38. Грабович Г. Гоголь і міф України / Г. Грабович // Сучасність. – 1994. – № 9. – С. 77–95.
39. Григоренко С. Г. Интертекстуальность булгаковской прозы в аспекте моделирования художественного пространства (Гоголь, Достоевский, Чехов, Блок) / С. Г. Григоренко // Современная филология : матер. междунар. заоч. науч. конф. – Уфа : Лето, 2011. – С. 11–14.
40. Гуковский Г. А. Реализм Гоголя / Гуковский Г. А. – М.–Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. – 532 с.

41. Гундорова Т. «Вечори на хуторі біля Диканьки» : диявольський контракт і культурна ініціація. Передмова / Т. Гундорова // Гоголь М. ; пер. з рос. – К. : Вид-во А–ба–ба..., 1998. – С. 5–16.
42. Гуревич А. Я. Средневековый хронотоп / Арон Яковлевич Гуревич // Категории средневековой культуры. – М. : Искусство, 1972. – С. 5–138.
43. Денисов В. Д. Изображение козачества в раннем творчестве Н. В. Гоголя : Монография / Денисов В. Д. – Симферополь ; К. : ООО «Вид-во «Аспект-Поліграф», 2005. – 150 с.
44. Денисов В. Д. Мир автора и миры его героев (о раннем творчестве Н. В. Гоголя) : Монография / Владимир Дмитриевич Денисов. – СПб. : Изд. РГГМУ, 2006. – 276 с.
45. Дмитриева Е. Е. К вопросу об «исторических неточностях» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» / Е. Е. Дмитриева // Н. В. Гоголь : Загадка третьего тысячелетия : Первые Гоголевские чтения : Сб. докл. – М. : Книж. дом «Университет», 2002. – С. 49–63.
46. Докусов А. М. «Миргород» Н. В. Гоголя. Лекции из спецкурса «Н. В. Гоголь» / Докусов А. М. – Л., 1971 – 176 с.
47. Докусов А. М. Повесть Н. В. Гоголя «Вий». Лекции из спецкурса «Н. В. Гоголь» / Докусов А. М. – Л., 1963. – 39 с.
48. Дубовая Н. А. Пространство сна. К вопросу о пространственно-временной организации фантастической повести 20–30 гг. XIX века / Н. А. Дубовая // Литературоведческий сборник. – Донецк, 2007. – Вып. 31–32. – С. 97–105.
49. Дука Л. И. Прагматическая информация онимов в творчестве Н. В. Гоголя (на материале сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки») / Л. И. Дука // VII Міжнародні Гоголівські читання : Збірник наукових праць. – Полтава, 2004. – С. 184–187.
50. Дунаев М. М. Вера в горниле сомнений : Православие и русская литература в XVII–XX веках / Михаил Михайлович Дунаев. – М. : Издат. Совет Рус. Православ. Церкви, 2003. – 1056 с.

51. Еремин М. А. «Очевидное» и «невероятное» в художественном мире Н. В. Гоголя и В. А. Пьецуха / М. А. Еремин // Шестые Гоголевские чтения : Материалы докладов и сообщений Международной конференции. – М. : КДУ, 2007. – С. 288–299.
52. Ерёмина Л. И. О языке художественной прозы Н. В. Гоголя : (Искусство повествования) / Ерёмина Л. И. – М. : Наука, 1987. – 176 с.
53. Есаулов И. А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя) / Есаулов И. А. – М. : Рос. госуд. гуманит. ун-т. – 1997. – 102 с.
54. Есаулов И. А. Изображение двух типов апостасии в художественной прозе Н. В. Гоголя («Миргород» и «Мёртвые души») / Иван Андреевич Есаулов // Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – С. 61–82.
55. Есаулов И. А. Пространственная организация литературного произведения и православная традиция («Студент» и «На святках» А. П. Чехова) / Иван Андреевич Есаулов // Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. ун-та, 1995. – С. 145–159.
56. Есин А. Б. Время и пространство / А. Б. Есин // Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. / под. ред. Л. В. Чернец. – М. : Высш. шк., Изд. Центр «Академия», 1999. – С. 47–62.
57. Есин А. Б. Время и пространство / Андрей Борисович Есин // Литературоведение. Культурология. Избранные труды. – М. : Флинта : Наука. – 2002. – С. 82–97.
58. Есин А. Б. Художественное время и художественное пространство / Андрей Борисович Есин // Принципы и приёмы анализа литературного произведения : Учеб. пособие. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 97–105.
59. Зайонц М. Страшна украинская ночь / М. Зайонц // Итоги. – 2003. – № 23. – С. 60–61.

60. Заманова И. Ф. Пространство и время в художественном мире сборника Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки»: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ирада Фуадовна Заманова. – Орёл, 2000. – 186 с.
61. Зарецкий В. А. Триада «дорога–вершина–провал» как сюжетобразующий мотив в творчестве Н. В. Гоголя / В. А. Зарецкий // Фольклор народов России : Межвузовский научный сборник. – Уфа, 2001. – С. 142–161.
62. Звиняцковский В. Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / Звиняцковский В. Я. – К. : Ликей, 1994. – 544 с.
63. Звиняцковский В. Я. Побеждающий страх смехом : опыт реставрации собственного мифа Николая Гоголя / Владимир Янович Звиняцковский. – К. : Лыбидь, 2010. – 240 с.
64. Золотусский И. П. Смех Гоголя / Игорь Петрович Золотусский. – Иркутск : Издатель Сапронов, 2008. – 416 с.
65. Иваницкий А. И. Пространство как «страшная месь» (о «родительской» природе государственного пространства у Гоголя и Кафки) / А. И. Иваницкий // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : Сб. статей. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2008. – Вып. 2. – С. 376–391.
66. Иванов В. В. Верх и низ / В. В. Иванов // Мифы народов мира : Энциклопедия : В 2-х т. – М. : Сов. энцикл., 1980. – Т. 1. – С. 233–234.
67. Иванова Н. П. Символика зеркала в творчестве русских романтиков (на примерах творчества Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского) / Н. П. Иванова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство.– Х. : ППВ «Нове слово», 2011. – Вип. 1(65). – Ч. II. – С. 3–9.
68. Иткулов С. Нонсенс и абсурд как философские концепты в эстетической модели мира Нового времени : На примере повестей Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» и «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» / С. Иткулов // Мир и язык в наследии отца Сергея Булгакова. – Шуя, 2008. – С. 184–189.

69. Ищук-Фадеева Н. И. Все/всё как знак целостности в пьесе Н. Садур «Панночка» и повести Н. Гоголя «Вий» / Н. И. Ищук-Фадеева // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения. – М. : КДУ, 2007. – С. 367–384.
70. Ищук-Фадеева Н. И. Мир Гоголя как «Заколдованное место» / Н. И. Ищук-Фадеева // Седьмые Гоголевские чтения : Матер. докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта – 4 апреля 2007 года. – М. : ЧеРо, 2008. – С. 244–251.
71. Казарин В. П. Повесть Н. В. Гоголя «Тарас Бульба». Вопросы творческой истории / Казарин В. П. – К.-Одесса : Вища шк., 1986. – 126 с.
72. Карандашова О. С. Пространственная оппозиция «внутренний/внешний» в художественном мире «Миргорода» Н. В. Гоголя / О. С. Карандашова // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь, 1997. – С. 148–149.
73. Карандашова О. С. Универсальное и бытовое пространство в гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» / О. С. Карандашова // Историко-литературный сборник. – Тверь, 2002. – Вып. 2. – С. 47–51.
74. Карандашова О. С. Художественное пространство «украинских» сборников Н. В. Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»): автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / О. С. Карандашова. – Тверь, 2000. – 20 с.
75. Карандашова О. С. Художественное пространство в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / О. С. Карандашова // Историко-литературный сборник. – Тверь, 1999. – С. 54–62.
76. Карандашова О. С. Художественное пространство героев и автора в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович и Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя / О. С. Карандашова // Эйхенбаумовские чтения 6 : материалы юбилейной научной конференции. – Воронеж, 2007. – Вып. 6. – С. 39–44.
77. Кацадзе К. Г. Духовные лица во внефабульном пространстве художественной прозы Н. В. Гоголя / К. Г. Кацадзе // Религиозные традиции Европы и современность : изучение и преподавание в российских и зарубежных

университетах : сборник научных и научно-методических статей / под. ред. Д. И. Польшанного. – Иваново, 2011. – С. 107–115.

78. Кеба А. В. Мифологема пути в романах «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и «Чевенгур» А. Платонова / А. В. Кеба // Питання літературознавства. Наук. зб. – Чернівці, 2002. – Вип. 8 (65). – С. 126–133.

79. Ким Су Кван. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана : «иконичность», «пространственность», «мифологичность», «личностность» / Ким Су Кван. – М., 2003. – 176 с.

80. Киселев В. С. «Арабески» Гоголя и традиции романтической циклизации / В. С. Киселев // Известия РАН. Серия литературы и языка. – 2004. – Т. 63. – № 6. – С. 16–17.

81. Киченко А. С. «Вечера на хуторе близ Диканьки» Гоголя : мифопоэтическая организация пространства / А. С. Киченко // Нові гоголезнавчі студії. – Сімферополь : Кримський Архів, 2005. – Вип. 2 (13). – С. 55–64.

82. Киченко А. С. Народный календарь как элемент композиции «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / А. С. Киченко // Тезисы докладов III гоголевских чтений. – Полтава, 1990. – С. 60–61.

83. Киченко А. С. Творчество Гоголя в интерпретации Ю. М. Лотмана : эволюция семиотического метода / А. С. Киченко // Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии. – Ніжин, 2009. – Вип. I (18). – С. 57–69.

84. Киченко А. С. Молодой Гоголь : поэтика романтической прозы : Монографія / Александр Семёнович Киченко. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – 224 с. – (Серія «Нові Гоголезнавчі студії» ; Вип. 15).

85. Киченко А. С. Творчество как мифотворчество : Мифологическая составляющая художественного текста / Александр Семёнович Киченко. – Горловка : Изд-во ГГПИИЯ, 2009. – 364 с.

86. Ковалёва Н. А. Структура художественного пространства в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» / Н. А. Ковалёва, В. Н. Гусаков // Вісник Донбаської національної академії будівництва і архітектури. Проблеми соціо-гуманітарних наук. – Випуск 2009–3 (77). – С. 27–31.

87. Ковалева Ю. Н. Художественное и географическое пространство «Мертвых душ» Н. В. Гоголя / Ю. Н. Ковалева // Материалы XII научной конференции профессорско-преподавательского состава Волгоградского государственного университета (12–21 апреля 1995 года). – Волгоград, 1995. – С. 367–372.
88. Ковальчук А. Хронотоп дороги в романах «Мертвые души» Н. Гоголя и «Твоя зоря» О. Гончара / А. Ковальчук // Тезисы докладов I гоголевских чтений. – Полтава. – 1982. – С. 91–93.
89. Ковальчук О. Г. Гоголь : буття і страх. Монографія / Олександр Герасимович Ковальчук. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – 127 с.
90. Козлова А. В. Временная структура «Миргорода» Н. В. Гоголя в свете дуальных моделей / А. В. Козлова // Проблемы литературных жанров. – Томск, 2002. – Ч. 1. – С. 162–166.
91. Колосова Н. А. От противоположения реального и ирреального мира к «фантастической реальности» («Петербургские» повести Н. В. Гоголя) / Н. А. Колосова // VII Міжнародні Гоголівські читання : Збірник наукових праць. – Полтава : ПДПУ, 2004. – С. 114–119.
92. Кондратенко В. В. «Миргород» Н. В. Гоголя : единство художественного пространства / В. В. Кондратенко // Филологические этюды. – Саратов, 2003. – Вып. 6. – С. 25–30.
93. Кондратьева О. Н. Вертикальная ось «верх-низ» в характеристике концептов внутреннего мира человека (на материале русских летописей) [Электронный ресурс] / Кондратьева О. Н. – Режим доступа : <http://www.teneta.ru/rus/ke/kondrateva.htm>.
94. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Монографія / Нонна Хомівна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
95. Копистянська Н. Х. «Свій» і «чужий» хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота / Н. Х. Копистянська // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози : Збірник наук. праць. – Львів, 2000. – Вип. 1. – С. 74–78.

96. Копистянська Н. Х. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі / Н. Х. Копистянська // Молода нація : Альманах. – К., 1997. – Вип. 5. – С. 172–178.
97. Копистянська Н. Х. Вертикаль у філософському та соціальному плані художнього твору / Н. Х. Копистянська // Літературознавство і культурологія. – Чернівці, 2000. – Вип. 1. – С. 3–13.
98. Копистянська Н. Х. Надтекстовий соціально-історичний хронотоп / Н. Х. Копистянська // Античність – сучасність (питання філології). Збірник наук. праць. – Донецьк, 2001. – Вип. 1. – С. 20–27.
99. Копистянська Н. Х. Напрями вивчення часу і простору в літературознавстві слов'янського світу / Н. Х. Копистянська, Н. Д. Григораши // Слов'янські літератури : Доповіді. XIII Міжнародний з'їзд славістів (Любляна, 15-21.08.2003). – К., 2003. – С. 5–35.
100. Копистянська Н. Х. Соціально-історичний час художнього твору / Н. Х. Копистянська // Біблія і культура : Збірник наук. статей. – Чернівці, 2002. – Вип. 4. – С. 19–28.
101. Копистянська Н. Х. Форми створення множинного соціально-історичного часу / Н. Х. Копистянська // З його духа печаттю. Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка. – Львів, 2001. – Т. 2. – С. 9–15.
102. Копыстьянская Н. Х. Функциональность в поэтике художественного произведения «чужого пространства» / Н. Х. Копистянська // Stylistyka, XI : «Stylistyka a poetyka». – Opole, 2002. – С. 89–100.
103. Копыстьянская Н. Х. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма / Нонна Фоминична Копыстьянская // Zagadnienia rodzajow lit. – 1994. – Т. 37, z. 1–2. – S. 119–135.
104. Коркішко В. О. Хронотоп дороги у творчості М. В. Гоголя : семантика та художні функції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «Російська література» / В. О. Коркішко. – Сімферополь, 2011. – 20 с.

105. Корниенко О. А. Парадигма города в произведениях Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского / О. А. Корниенко // Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения) : Материалы научной конференции. – К. : Русь, 1994. – С. 69–72.
106. Кофтан М. Идеино–художественные функции хронотопа в формировании жанра «записки сумасшедшего» (по произведениям Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» и В. С. Высоцкого «Жизнь без сна») / М. Кофтан // Актуальные проблемы филологической науки : взгляд нового поколения. – М., 2002. – Вып. 1. – С. 183–188.
107. Кошелев В. А. «Нарочито невеликий» Миргород / В. А. Кошелев // Литература в школе. – 2008. – № 12. – С. 12–16.
108. Кривонос В. Сюжет пространства и сюжет героя в «Риме» Гоголя / В. Кривонос // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2002. – Вип. 16. – С. 129–138.
109. Кривонос В. Ш. Время и вечность в «Риме» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Пространство и время в литературном произведении. – Ч. 2. – Самара, 2001. – С. 90–96.
110. Кривонос В. Ш. Город и Сечь / Владислав Шаевич Кривонос // ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ : Пространство смысла : Монография. – Самара : Изд-во СГПУ, 2006. – С. 104–126.
111. Кривонос В. Ш. М. Булгаков и Гоголь : «заколдованное место» в романе «Мастер и Маргарита» / Владислав Шаевич Кривонос // ГОГОЛЬ : Проблемы творчества и интерпретации. – Самара : СГПУ, 2009. – С. 249–262.
112. Кривонос В. Ш. Мифологический локус / Владислав Шаевич Кривонос // ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ : Пространство смысла : Монография. – Самара : Изд-во СГПУ, 2006. – С. 242–258.
113. Кривонос В. Ш. Мифология места в уездных историях В. Одоевского и Гоголя / Владислав Шаевич Кривонос // Н. В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения : Сб. докл. Междунар. науч. конф., Москва 1–4 апреля 2008 г. – М. : АНО «Фестпартнер», 2008. – С. 177–186.

114. Кривонос В. Ш. Мифология провинциального города у Гоголя / Владислав Шаевич Кривонос // Динамика культуры и художественного сознания. – Самара, 2001. – С. 130–132.
115. Кривонос В. Ш. Мотив «заколдованного места» в «Петербургских повестях» Гоголя / В. Ш. Кривонос // Кормановские чтения : Материалы межвузовской научной конференции / отв. ред. Д. И. Черашняя. – Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та. – 1995. – Вып. 2. – С. 139–147.
116. Кривонос В. Ш. Порог и «пороговый» человек / Владислав Шаевич Кривонос // ГОГОЛЬ : Проблемы творчества и интерпретации. – Самара : СГПУ, 2009. – С. 145–159.
117. Кривонос В. Ш. Путь и граница в повести Гоголя «Портрет» / Владислав Шаевич Кривонос // Н. В. Гоголь и современная культура : Шестые Гоголевские чтения : Материалы докладов и сообщений Международной конференции. – М. : КДУ, 2007. – С. 134–147.
118. Кривонос В. Ш. Символика места / Владислав Шаевич Кривонос // ГОГОЛЬ : Проблемы творчества и интерпретации. – Самара : СГПУ, 2009. – С. 160–179.
119. Кривонос В. Ш. Символическое пространство в «Риме» Н. В. Гоголя / В. Ш. Кривонос // Образ Рима в русской литературе. – Самара, 2001. – С. 131–149.
120. Кушнірова Т. В. Прием мандрівки у творчості М. Гоголя та А. Платонова / Т. В. Кушнірова // VII Міжнародні Гоголівські читання : Збірник наукових праць. – Полтава : ПДПУ, 2004. – С. 54–58.
121. Лавренова О. А. Географическое пространство в русской поэзии XVIII – начала XX веков / Лавренова О. А. – М. : Ин-т Наследия, 1998. – 128 с.
122. Лебедев А. Идиллическое в повести «Старосветские помещики» Н. В. Гоголя и поэме «Герман и Доротея» И. В. Гёте / А. Лебедев // Гоголезнавчі студії=Гоголеведческие студии. – Ніжин : НДУ ім. М. В. Гоголя, 2009. – Вип. I (18). – С. 286–292.
123. Лебедева О. Б. Мотив зеркала в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» / О. Б. Лебедева // Историко-литературный сборник к 60-летию Л. Г. Фризмана. – Х., 1995. – С. 86–98.

124. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.philolog.ru/filolog/lessing.htm>.
125. Лисюк Н. А. Міфологічний хронотоп : Матеріали до курсів «Міфологія», «Міфологія слов'янська і світова» / Лисюк Н. А. – К. : Укр. фітосоціолог. центр, 2006. – 200 с.
126. Лихачёв Д. С. Время в произведениях русского фольклора / Дмитрий Сергеевич Лихачёв // Русская литература. – 1962. – № 4. – С. 46.
127. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Лихачёв Д. С. – Л. : Наука, 1967. – 372 с.
128. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – М. : Наука, 1979. – 303 с.
129. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М. : Просвещение, 1988. – С. 325–348.
130. Лотман Ю. М. Заметки о художественном пространстве / Ю. М. Лотман // Семиотика пространства и пространство семиотики : Труды по знаковым системам. – Тарту, 1986. – Вып. 19. – С. 25–44.
131. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю. М. Лотман // Книга для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
132. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Юрий Михайлович Лотман // О русской литературе : Статьи и исследования (1958-1993). История русской прозы. Теория литературы. – СПб. : «Искусство-СПБ», 1997. – С. 621–658.
133. Максимович М. А. Оборона украинских повестей Гоголя / М. А. Максимович // Литературный вестник. – 1902. – Т. III. – Кн. I. – С. 104–125.
134. Манн Ю. В. Что означает гоголевский образ дороги / Юрий Владимирович Манн // Смелость изобретения : Черты художественного мира Гоголя. – 2-е изд., дополн. – М. : Дет. лит., 1979. – С. 129–138.
135. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. / Юрий Владимирович Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.

136. Маркова В. В. «Ревизор» Н. В. Гоголя : «сборный город» в свете феномена безмолвия / В. В. Маркова // Город как культурное пространство. – Тюмень, 2003. – С. 282–287.
137. Маркович Я. С. Время и пространство в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» / Маркович Я. С. – Полтава : ПДПУ, 2006. – 166 с.
138. Маркович Я. С. Характеристика фабульного сюжетного і наративного часу в художньому творі / Я. С. Маркович // Збірник наукових праць Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. – Полтава, 2005. – Вип. 1 (40). – С. 123–130.
139. Мароши В. В. «Плетень» как пространственный мотив и автоматотекстуальная метонимия в прозе Гоголя / В. В. Мароши // Н. В. Гоголь и славянский мир (русская и украинская рецепции) : Сб. статей / ред. Н. В. Хомук. – Томск, 2008. – Вып. 2. – С. 171–178.
140. Мацапура В. И. Н. В. Гоголь : художественный мир сквозь призму поэтики / В. И. Мацапура. – Полтава : Полтав. літератор, 2009. – 304 с.
141. Мацапура В. И. Украина в русской литературе первой половине XIX века / Валентина Ивановна Мацапура. – Х.–Полтава : ПОИППО, 2001. – 396 с.
142. Мацапура В. И. О художественном своеобразии повести Гоголя «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» / В. И. Мацапура // Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Серія: Літературознавство. – Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – Вип. 2. – С. 78– 87.
143. Мегела И. П. Человек и мир в творчестве Н. В. Гоголя / Иван Петрович Мегела // Нові гоголезнавчі студії. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект Поліграф», 2007. – Вип. 5 (16). – С. 19–32.
144. Меркулова Ирина Ивановна. Хронотоп дороги в русской прозе 1830–1840-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ирина Ивановна Меркулова. – Самара, 2007. – 221 с.
145. Меркулова И. И. Образ пути-дороги в произведениях Н. В. Гоголя / И. И. Меркулова // Филологические исследования. – Саранск, 2005. – С. 42–50.

146. Метафоры, которыми мы живём. IV. Ориентационные метафоры [Электронный ресурс] / Дж. Лакофф, М. Джонсон // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 387–415. – Режим доступа : <http://www.philology.ru/linguistics1/lakoff-johnson-90.htm>.
147. Минералов Ю. И. История русской литературы XIX века (1800–1830–е годы) : Учеб. пособие / Юрий Иванович Минералов. – М. : Высш. шк., 2007. – 367 с.
148. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах) / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Сов. энцикл., 1987. – Т. 1. : А–К. – 671 с.
149. Морозов Д. В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920–1930 годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Дмитрий Викторович Морозов. – Кострома, 2007. – 195 с.
150. Московкина И. И. Образ города в «Петербургских повестях» Гоголя и новеллистике Л. Андреева / И. И. Московкина // Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения) : Материалы научной конференции. – К. : Русь, 1994. – С. 101–106.
151. Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя [Электронный ресурс] / Константин Васильевич Мочульский // Режим доступа : <http://rodon.org/mkv/dpg.htm>.
152. Мурин Д. Н. Время и пространство в творчестве Гоголя («Ревизор», «Мертвые души») [Электронный ресурс] / Дмитрий Николаевич Мурин // Литература. – 2009. – №24 (678). – Режим доступа : http://lit.1september.ru/view_article.php?ID=200902411.
153. Мухарлямова Г. Н. Художественное время и пространство в произведениях татарской прозы 20–30-х годов XX века : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.02 / Мухарлямова Гульназ Нурфатовна. – Казань, 2010. – 210 с.
154. Надеждин Н. Н. Литературная критика. Эстетика / Надеждин Н. Н. – М., 1972. – 256 с.
155. Невольченко С. В. Мир и антимир Запорожья в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» / С. В. Невольченко // Вопр. литературы. – М., 2008. – Вып. 4. – С. 241–263.

156. Немировська О. Художній топос і літературні роди (на матеріалі творчості Лесі Українки) / О. Немировська // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – К., 2005. – Вип. 11. – С. 224–230.
157. Николаев Б. И. Организация пространства в «украинских» повестях Н. В. Гоголя / Б. И. Николаев // Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения) : Материалы научной конференции. – К. : Русь, 1994. – С. 170–175.
158. Новикова М. Л. Хронотоп как остранинное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения / М. Л. Новикова // Филол. науки. 2003. – № 2. – С. 60–69.
159. Образцова В. В. Выражение временных отношений в повести Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством» / В. В. Образцова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. – СПб., 1995. – Вып. 3. – С. 51–58.
160. Ожегов С. И. Словарь русского языка : Ок. 57000 слов / под. ред. чл. –корр. АН СССР Н. Ю. Шведовой. – 20-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1988. – 750 с.
161. Озерная Марина. Категория художественного времени в литературе / Марина Озерная // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.chronos.msu.ru/TERMS/ryzhukhina_vremya.htm
162. Осипова Н. О. Мифологема пути в художественном пространстве петербургских повестей Гоголя / Н. О. Осипова // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения : Материалы и сообщения международной конференции, Москва, 30 марта – 4 апреля 2007 года. – М. : ЧеРо, 2008. – 416 с. – С. 220–227.
163. Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / Валериан Фёдорович Переверзев. – М. : Сов. писатель, 1982. – 512 с.
164. Переверзев В. Ф. Творчество Гоголя / Валериан Фёдорович Переверзев. – Изд-е 4-е. – Иваново-Вознесенск : Основа, 1928. – 180 с.
165. Переверзева Н. А. Семантика мифа в творчестве Гоголя (характер функционирования мифопоэтического символа «окно») / Н. А. Переверзева // Творчество Н. В. Гоголя и современность. Тезисы докладов и сообщений научно-

практической гоголевской конференции. – Нежин, 1989. – Часть первая. – С. 59–61.

166. Петрова А. Л. Пространство «своё» и «чужое» в повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба» / А. Л. Петрова // Слово в тексте, словаре и культуре. – Калининград, 2004. – С. 209–219.

167. Пименов Е. А. Небо и небесные объекты в авторской картине мира (На материале произведений Н. В. Гоголя) / Е. А. Пименов, Е. Е. Пименова // Язык. Культура. Коммуникации. – Волгоград. – 2008. – Ч. 1. – С. 261–270.

168. Платонова Н. А. О двоemiрии в «Шинели» Н. В. Гоголя / Н. А. Платонова // Литературоведческий сборник. – Донецк : ДонНУ, 2009. – Вып. 37–38. – С. 156–171.

169. Платонова Н. А. Проблема идентификации и номинации пространственно-временных типов в фантастических повестях Н. В. Гоголя / Н. А. Платонова // Язык и культура. – К. : Издат. дом Дмитрия Бураго, 2009. – Вып. 11. – С. 245–252.

170. Платонова Н. А. Реализация концепции соприсутствия времён в творчестве Н. В. Гоголя (К вопросу о пространственно-временной организации фантастической повести 1-й половины XIX века) / Н. А. Платонова // Литература и культура Полесья. – Нежин, 2008. – Вып. 45. – С. 16–24.

171. Платонова Н. А. Реальность ирреального в повести Н. В. Гоголя «Портрет» / Н. А. Платонова // Литературоведческий сборник. – Донецк : ДонНУ, 2008. – Вып. 33–34. – С. 75–85.

172. Платонова Н. А. Роль повести «Портрет» Н. В. Гоголя в становлении теории художественного пространства и времени / Н. А. Платонова // Материалы XV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». – М. : МАКС Пресс, 2008. – С. 433–436.

173. Платонова Н. А. Ситуация «пространства без времени» и «времени без пространства» в фантастических повестях Н. В. Гоголя / Н. А. Платонова // IX Гоголівські читання : Матеріали міжнародної наукової конференції. – Полтава : ПДПУ, 2009. – С. 157–161.

174. Познякова Н. А. Образ художественного времени в поэзии Державина / Н. А. Познякова // Личность. Творчество. Современное восприятие : Матер. Междунар. конф., посвящ. 250-летию со Дня рождения Г. Державина. – Казань, 1993. – С. 39–41.
175. Познякова Н. А. Образ художественного времени в творчестве К. Паустовского и Я. Ивашкевича / Н. А. Познякова // Zeitschrift für Slavistik. – 1980. – Bd. 25. Ht 1. – S. 85–92.
176. Поплавская И. А. Поэтические принципы в повествовательной структуре «Миргорода» / И. А. Поплавская // Гоголезнавчі студії. – Ніжин : НДУ ім. М. В. Гоголя, 2008. – Вип. 17. – С. 42–54.
177. Попович М. В. Микола Гоголь : Роман-есе / Попович М. В. – К. : Молодь, 1989. – 208 с.
178. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / Потебня А. А. – М. : Высш. шк., 1990. – 344 с.
179. Прасковьяина М. В. Образ границы в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / М. В. Прасковьяина // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения : Мат-лы докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта – 4 апреля 2007 года. – М. : ЧеРо, 2008. – С. 275–280.
180. Ренская И. К проблеме хронотопа в романах Г. П. Данилевского «Беглые в Новороссии», «Воля», «Княжна Тараканова» / И. Ренская // Мова і культура. – 2001. – Т. IV, Вып. 3. – С. 210–214.
181. Ржевская Н. Ф. Концепция художественного времени в современном романе (функция «ретроспекций» в романе) / Н. Ф. Ржевская // Филол. науки. – 1970. – № 4. – С. 28–40.
182. Ржевская Н. Ф. Изучение проблемы времени в зарубежном литературоведении / Н. Ф. Ржевская // Вестник Московского ун-та. Серия X. Филология. – 1969. – № 5. – С. 42–54.
183. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство / Ирина Бенционовна Роднянская // Литературный энциклопедический словарь /

под общ. Ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол. : Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 487–489.

184. Руднев Ю. Художественное пространство «Страшной мести» / Юрий Руднев // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.zheltydom.narod.ru/literature/txt/str_mest_jr.htm.

185. Самойленко Г. В. Мир ярмарки у Гоголя и его предшественников / Григорій Васильович Самойленко // Творча спадщина М. Гоголя на перетині епох. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2009. – С. 94–117.

186. Самышкина А. В. К проблеме гоголевского фольклоризма (два типа сказки и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») / А. В. Самышкина // Русская литература. – 1979. – № 3. – С. 61–80.

187. Сапченко Л. А. Литературная и фольклорно-мифологическая традиции в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» как циклообразующие факторы / Л. А. Сапченко // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения : Матер. докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта – 4 апреля 2007 г. – М. : ЧеРо, 2008. – С. 123–131.

188. Сивохина Н. Г. О специфике функционирования художественного времени и художественного пространства / Сивохина Н. Г. // Сб. науч. тр. МГТИИЯ им. М. Горького. – 1978. – Вып. 135. – С. 35–42.

189. Сидоренко В. А. Художественное время в повести Н. В. Гоголя «Шинель» / В. А. Сидоренко // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2002. – Вип. 16. – С. 89–92.

190. Сидоренко В. О. Художественное время в повести Н. В. Гоголя «Сорочинская ярмарка» / В. О. Сидоренко // Філологічні науки. Серія літературознавство. – Луцьк, 2008. – Вип. 14. – С. 40–43.

191. Силантьева В. И. Поэтика пространства в творчестве Н. В. Гоголя, А. П. Чехова и О. Мандельштама / В. И. Силантьева // Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения) : Материалы научной конференции. – К. : Русь, 1994. – С. 72–76.

192. Скуратовский В. Л. На пороге как бы двойного бытия (из наблюдений над мирами Гоголя) / Вадим Леонтьевич Скуратовский // Гоголезнавчі студії. Випуск другий. – Ніжин, 1997. – С. 64–102.
193. Слухай Н. В. Міфопоетичний словник східних слов'ян. / Слухай Н.В. – Сімферополь : Крим. навч.-пед. держ. вид-во, 1999. – 120 с.
194. Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя. Монография / Людмила Александровна Софронова. – СПб. : Алетейя, 2010. – 295 с.
195. Степаненко О. Ю. Категорія темпоральності і специфіка її відображення в мовній картині світу (на прикладі «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» та «Миргорода» М. Гоголя) / О. Ю. Степаненко // Мова творів М. Гоголя : збірник наукових праць. – Полтава : ТОВ «АСМІ», 2009. – С. 36–39.
196. Тмарченко Н. Д. Художественное время, пространство, событие / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман // Теория литературы. В двух томах. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика : Учебное пособие. – М. : Академия, 2004. – С. 179–186.
197. Тарасова Е. К. Н. В. Гоголь в немецкоязычном литературоведении (70–90 годы XX века) / Екатерина Константиновна Тарасова. – Изд. 2-е. – М. : Едиториал УРСС, 2011. – 160 с.
198. Терц А. (Синявский А.) В тени Гоголя / Абрам Терц (Андрей Донатович Синявский). – М. : КоЛибри, 2009. – 672 с.
199. Тихонова В. В. Образ степи как семантическая составляющая концепта «пространство» / Тихонова В. В. // Рациональное и эмоциональное в языке и речи : средства художественной образности и их стилистическое использование в тексте. – М., 2004. – С. 147–149.
200. Ткачева Р. А. Художественное пространство как основа интерпретации художественного мира : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Ткачева Раиса Андреевна ; Тверь, 2002. – 211 с.
201. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. Підручник / Анатолій Олександрович Ткаченко. – К., 1998. – 448 с.

202. Топоров В. Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М., 1995. – С. 7–112.
203. Треногина Е. В. Пространство дороги в произведениях Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского : («Мертвые души» и «Бесы») / Е. В. Треногина // Внутренний строй литературного произведения : Сборник научных статей. – Владимир, 2001. – С. 72–83.
204. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / Тураева З. Я. – М., 1979. – 220 с.
205. Туров Я. Символические образы повести Н. В. Гоголя «Вий» / Ярослав Туров // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2011/05/04/23>
206. Успенский Б. А. Время в гоголевском «Носе» : («Нос» глазами этнографа) / Б. А. Успенский // Историко–философские очерки. – М., 2004. – С. 49–68.
207. Ушакова С. В. Степь в хронотопе русской литературы (Пушкин, Гоголь, Аксаков, Тургенев, Чехов) / С. В. Ушакова // И. С. Тургенев и Ф. И. Тютчев в контексте мировой культуры (К 200–летию Ф. И. Тютчева и 185–летию И. С. Тургенева) : Материалы международной конференции. – Орёл, 2003. – С. 36–40.
208. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время / Федоров Ф. П. – Рига : Зинанте, 1988. – 456 с.
209. Федулова О. В. Мифологическое пространство в произведениях Н. В. Гоголя и В. Ирвинга / О. В. Федулова // Слово. Сборник научных трудов студентов и аспирантов. – Тверь : Твер. гос. ун–т, 2004. – Вып. 2. – С. 50–57.
210. Филенко О. Н. Хронотоп Миргорода Н. В. Гоголя / О. Н. Филенко // Література та культура Полісся / відп. ред. та упоряд. Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2008. – Вип. 44. – С. 96–105.
211. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Исследования по теории искусства [Электронный ресурс] / Павел Александрович Флоренский. // Флоренский П. А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и

археологии. – М. : Мысль, 2000. – С. 79–421. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm.

212. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг ; [подготовка текста, справочно-научный аппарат, предварение, послесловие Н В. Брагинской]. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

213. Хализев В. Е. Время и пространство. Теория литературы : Учебник / Валентин Евгеньевич Хализев. – М. : Высш. шк., 1999. – С. 212–214.

214. Хомчак Е. Г. Идиллический хронотоп в романе «Обломов» И. А. Гончарова / Елена Геннадьевна Хомчак // Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць. – Херсон, 2009. – Вип. XLIV. – С. 141–144.

215. Хронотоп як аспект вивчення слов'янського романтизму (на матеріалі західнослов'янських літератур у європейському контексті) / Слов'янські літератури : Доповіді : XII Міжнародний з'їзд славістів, Краків, 27 серпня – 2 вересня 1998 року. – К., 1998. – С. 57–74.

216. Целехович Т. П. Обживание «овеществленного» пространства как испытание духа в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики» / Т. П. Целехович // Література та культура Полісся. – Ніжин, 2002. – Вип. 16. – С. 81–83.

217. Чернейко Л. О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / Л. О. Чернейко // Филологічні науки. – 1994. – № 2. – С. 58–70.

218. Шарбенко Т. В. Трансформация концепта «ярмарка» в «столичных» повестях Н. Гоголя и М. Булгакова («Невский проспект» и «Собачье сердце») / Т. В. Шарбенко // Н. В. Гоголь и народная культура. Седьмые Гоголевские чтения : Матер. докл. и сообщ. междунар. конф., Москва 30 марта – 4 апреля 2007 года. – М. : ЧеРо, 2008. – С. 281–290.

219. Шведова С. О. Театральная поэтика барокко в художественном пространстве «Вечеров на хуторе близ Диканьки» / С. О. Шведова // Гоголевский сборник / под. ред. С. А. Гончарова. – СПб. : Образование, 1993. – С. 41–54.

220. Шовкопляс Г. Е. Место и функции фантастических элементов в композиционной структуре цикла повестей Н. В. Гоголя «Миргород» /

- Г. Е. Шовкопляс // IX Гоголівські читання : Матеріали міжнародної наукової конференції. – Полтава : ПДПУ, 2009. – С. 151–154.
221. Шульц С. А. Хронотоп религиозного праздника в творчестве Н. В. Гоголя / С. А. Шульц // Русская литература XIX века и христианство. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1997. – С. 229–232.
222. Щукин В. Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ / В. Г. Щукин // Поэтика русской литературы : Сборник статей [к 80-летию проф. Ю. В. Манна]. – М. : РГГУ, 2009. – С. 80–101.
223. Щукин В. Г. Романтический урбанизм и смысловые координаты гоголевского городского пространства / В. Г. Щукин // Гоголь как явление мировой литературы. – М., 2003. – С. 61–66.
224. Эсалнек А. Я. Хронотоп в эпическом произведении / А. Я. Эсалнек // Основы литературоведения. Анализ художественного произведения : Практикум. – М. : Флинта ; Наука, 2003. – С. 110–119.
225. Eimermacher, K. Zeichenbildung und Zeichentransformation in N. Gogol's «Soročinskaja jarmarka» / K. Eimermacher // *Literatursemiotic*. Bd. 2. – Tübingen, – 1980. – S. 190–205.
226. Fanger Donald. The Creation of Nikolai Gogol / Дональд Фэнгер. – Cambridge, Mass. – London : The Belknap Press, 1979. – 300 p.
227. Hansen-Löve A. “G0g0l”. Zur Poetik der Null and Leerstelle // *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 39. – München, 1997. – S. 183–303.
228. Krziwon A. Das Komische in Gogol's Erzählungen. – Frankf. a. M. – Berlin – N. Y. – Paris – Wien, 1994. – 349 S.
229. Romanets M. (Prince George). Daughters of darkness: intertextuality in Le Fanu's “Carmilla” and Gogol's “Viy” / M. Romanets // Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии. – Ніжин, 2009. – Вип. I (18). – 412 с.