

Вячеслав Петрович Ходус (Viacheslav Petrovich Khodus)*

Реальное и ирреальное пространство в художественном мире Н.В. Гоголя

Real Versus Unreal Space in the Artistic World of N. V. Gogol

<https://doi.org/10.1515/cjss-2023-0016>

Received October 18, 2023; accepted November 13, 2023; published online December 8, 2023

Аннотация: В статье рассматриваются принципы семиотического выражения пространства в художественном мире Н.В. Гоголя, определяются репрезентации пространственных моделей реального и ирреального миров. Показано, что пространственная картина мира автора многослойна и может включать в себя архаические, мифологические, научные, «бытовые» и иные представления о пространстве. Семиотический код фиксирует особенность художественного видения писателя через характерное расширение категории пространства – мышление широким, необозримым пространством. Выделяются языковые особенности выражения реального и ирреального пространств, что способствует формированию представления об этноментальном пространстве в текстах Н.В. Гоголя.

Ключевые слова: текст Н.В. Гоголя; семиотика; пространство реальное/ирреальное; этноментальность

Abstract: This article examines the semiotic expression of space in the artistic world of N. V. Gogol and defines the representations of spatial models of the real and unreal worlds. It is shown that the spatial picture of the author's world is multi-layered and may include archaic, mythological, scientific and “everyday” ideas about space. The semiotic code captures the peculiarity of the writer's artistic vision through the characteristic expansion of the category of space — hinking with a wide, boundless space. The linguistic features of the expression of real and unreal space are

*Corresponding author: Вячеслав Петрович Ходус (Viacheslav Petrovich Khodus),

филологический факультет, Совместный университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, Китай,
E-mail: xodusvp@yandex.ru

highlighted, which contributes to the formation of an idea of the ethnomental space in the texts of N. V. Gogol.

Keywords: Gogol's text; semiotics; real/unreal space; ethnomentality

1 Введение

Пространство как категория действительности изначально сообщает человеку о его существовании, границах, возможностях, поэтому уже на заре осознанной рефлексии человечества начинается процесс сакрализации пространства, а вместе с тем и его расширения за счет преодоления границ видимого и осязаемого. В последующие эпохи оппозиция реального и ирреального дополняется третьим звеном – идеей виртуального, что было подготовлено особой сферой существования человеческой мысли – художественного текста (в широком смысле). От отображения пространства видимого художник переходил к пространству умозрительному, и его гений закреплял существование и структуру данного пространственного кода в языковой картине мира. Ярчайшим примером является «Божественная комедия» Данте, по прочтении переводов которой носители разных языков (прежде всего наследники античного мира и христианской веры) получали представление о структуре ада, состоящего из 9 кругов.

Пространство в художественном произведении обладает способностью к деформации, то есть может выходить за рамки изначально определенных для него границ. Этот процесс напрямую зависит от воли автора, который может расширять и растягивать границы пространства или, наоборот, сужать их. Художественное пространство определяется как «продукт творчества автора, эстетический способ речевого воплощения физического и философского аспектов пространства в пределах прозаического и поэтического текста» (Чернухина, 1987, с. 43).

Анализ научных работ о категории пространства в художественном тексте позволяет увидеть, что в разное время в разных науках понятие пространства не было статичным, но подразделялось на множество видов и типов. Так, например, о данной категории высказывался один из ключевых философов XX в. М. Хайдеггер: «Искусство и научная техника рассматривают пространство с разной целью, разными способами. Но пространство – оно все равно то же самое? Или оно не то пространство, которое нашло свое первое определение только после Галилея и Ньютона? Пространство – та однородная, ни в одной из возможных точек ничем не выделяющаяся, по всем

направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость?» (Хайдеггер, 1991, с. 95). В.Н. Топоров в работе «Пространство и текст» также пишет о двух пониманиях пространства: по И. Ньютону и по Г. Лейбницу. В первом случае пространство – «нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися ...», а во втором случае пространство есть «нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей ...» (Топоров, 1983, с. 228). Первая модель, ньютоновская, отсылает к геометрическому пониманию пространства, а вторая – к семиотическому.

В настоящем исследовании предпринимается попытка анализа, базирующегося на семиотической модели, предложенной в определении Топорова: то есть анализ порядка и соположения лингвокультурных знаков как в самом тексте, так и в интертекстуальном пространстве, определяющем сам текст как знак. Иными словами, выделение семиотических кодов через анализ семиотики пространства отдельных произведений также может быть квалифицировано как семиотический жест. Для описания средств выражения пространственных отношений в каком-либо языке или в отдельно взятом художественном тексте прежде всего нужно выделить типы концептуализации, не отвергая при этом общий универсальный характер категории пространства. Языковые средства должны соответствовать смыслу, передаваемому ими, а не определенному научно-математическому представлению о категориях пространства и времени. Таким образом, вид концептуализации и выбранные для этого средства являются «функционально обусловленными абстракциями совокупности жизненного опыта какого-либо отдельно взятого культурного сообщества» (Кобозева, 2000, с. 152–153). Кодирование пространственных слов и отношений происходит на лексическом и синтаксическом уровнях, а более всего топологичность понимания пространства проявляется в семантике пространственных предлогов, которые «идеализируют пространственные характеристики объектов и схематизируют отношения между ними, абстрагируясь как от специфической формы и величины объектов, так и от расстояния между ними» (Кобозева, 2000, с. 155).

Аксиомой изучения гоголевского текста и пространственной организации его текстов являются, несомненно, положения и результаты исследования Ю.М. Лотмана и Ю.В. Манна. Как и любые выдающиеся академические сочинения, помимо непосредственных научных результатов, они также предлагают пролегомены к дальнейшему постижению текстов великого художника. Ю.М. Лотман в работе о художественном пространстве в прозе Н.В. Гоголя отмечает, что «пространство не образуется простым рядом расположением цифр и тел /.../ понятие пространства не есть только геометрическое», и далее:

«Художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, что художник на этом языке говорит, – чем его индивидуальная модель мира» (Лотман, 1988, с. 252–274).

Специфика пространства в текстах Н.В. Гоголя заключается в том, что ментальные представления реализуются автором в когнитивных моделях русского языка. Основой пространственных оппозиций являются преобразованные авторским сознанием пространственные элементы индивидуально-авторской картины мира, которые в свою очередь служат отражением национальной (оппозиция «свое/чужое» пространство), наивной (оппозиция «глобальное/локальное» пространство) и мифологической/религиозной картины мира (оппозиция «реальное/ирреальное»). Так, достаточно распространенная в русском классическом дискурсе пространственная оппозиция «реальное – ирреальное» в раннем художественном творчестве Н.В. Гоголя преломляется чрезвычайно своеобразно, что, как нам кажется, связано с национальной составляющей индивидуально-авторской картины мира» (Черкашина & Чумак-Жунь, 2012, с. 19). В филологическом дискурсе также встречается оппозиция «реальное – фантастическое», как, например, в работе В.В. Высоцкой (Высоцкая, 2013), что интендирует исследование сверхъестественного. В нашем понимании, ирреальное способствует введению в реальный круг абсурдного и нереального как элементов художественной реальности. Понятие «ирреального» способствует введению в треминологический дискурс «абсурдного» и «нереального» как элементов художественной действительности.

Названные типы пространства в текстах Н.В. Гоголя не отрицают друг друга, а взаимодействуют, дополняют друг друга, эволюционируя, трансформируясь и развиваясь от повести к повести.

Наше исследование является фрагментом масштабного проекта по изучению семиотики гоголевского пространства в координатах этноментальности, предпринимаемого совместно с С.Д. Краснокутской (Краснокутская, 2018; Ходус & Краснокутская, 2019). В рамках этого проекта уже описаны такие оппозиционные пары как «расширяющееся/сужающееся» и «статическое/динамическое» пространство.

2 «Нос»

Повесть «Нос» представляет интерес с точки зрения этноментальных особенностей пространственной организации и языкового выражения

категории пространства, а также репрезентации Петербурга как городского пространства в художественном тексте.

В отличие от многих других произведений прозаика, с точки зрения оппозиционной пары «реальное/ирреальное», пространство в данном тексте не отмечено проявлениями нечистой силы, однако исследователи творчества Н.В. Гоголя считают это произведение одним из самых фантастических. Пространство в повести ограничено рамками одного города, но в то же время безграничность пространства моделируется за счет внесюжетных персонажей и комментариев рассказчика: «Вот такая история случилась в **северной столице** нашего **обширного государства!**» (Гоголь, 1938, с. 75). Сочетание «северная столица», выступающее как имя собственное, подчеркивает исторически сложившееся и прочно укоренившееся в национальном сознании восприятие двух столиц, двух главных городов одного государства.

Действие происходит в Петербурге, и с первого предложения читатель погружается в конкретную географическую реальность. Этому способствуют многократное употребление топонимов (названий улиц, проспектов, мостов, арт-объектов, известных практически каждому жителю России).

Пространственная реальность не нарушается даже в представлении расстояний, как это наблюдалось в других повестях: «Россия такая **чудная земля**, что если скажешь об одном коллежском асессоре, то все коллежские асессоры, **от Риги до Камчатки**, непременно примут на свой счет» (Гоголь, 1938, с. 53). В данном контексте указанный пространственный интервал означает очень большое расстояние, используется как прием художественного преувеличения.

Пространственная организация текста многослойна, ведь мистическая история, составляющая сюжет повести, не могла бы произойти в рамках реального пространства. В данной повести наблюдается столкновение двух пространственных миров: реального-бытового и ирреального-волшебного. В ирреальном Петербурге – как бы зеркальном отражении реального города – происходит искажение пространства: не случайно герой, проснувшись и не обнаружив носа, смотрит в зеркало: «Но авось-либо мне так **представилось**: не может быть, чтобы нос пропал сдуру, – подумал он и зашел в кондитерскую нарочно с тем, чтобы посмотреться **в зеркало** /.../ потихоньку приблизился **к зеркалу**» (Гоголь, 1938, с. 65). У Гоголя сон, кажущийся реальностью, – излюбленный прием представления фантастического.

Стоит отметить, что и время, когда герой повести лишился своего носа, является маркированным для русского национального сознания – это ночь с четверга на пятницу. По русским поверьям, сны в такую ночь считаются вещами. Пропажа обнаруживается в церковный праздник – Благовещение. «Он поспешил **в собор** /.../ и вошел **в церковь**. Наконец увидел его стоявшего **в**

стороне. Нос спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник и с выражением величайшей набожности молился» (Гоголь, 1938, с. 55). Мистическое проникает в пространство церковного собора – священного для русской души. Об ирреальности происходящего говорит и степень заполненности церковного пространства: «Молеьщиков **внутри церкви** было немного; они все стояли только **при входе в двери**» (Гоголь, 1938, с. 55). Наречия с пространственной семантикой обозначают границу ирреального. Церковное пространство без преград принимает мистическую составляющую, и герой повести, войдя в церковь, не совершает обряда: «Ковалев **никак не в силах был молиться**, и искал глазами этого господина по **всем углам**» (Гоголь, 1938, с. 55). В большинстве религиозных верований отношение к «углу комнаты» как специфическому типу пространства неоднозначно. В основном, угол – это место привлечения энергетических потоков, который способен втягивать в себя находящуюся рядом энергию: как положительную (красный угол в христианстве), так и отрицательную.

В повести «Нос» «ирреальное» помещено в реальную действительность бытового пространства. Н.В. Гоголю присущ индивидуальный стиль описания фантастического. Автор предлагает читателю не «отрешенно-объективное» описание, а толкование, восприятие мистического действующим лицом или рассказчиком, подчеркивая при этом всю необычность и сверхъестественность описываемого.

3 «Невский проспект»

В повести «Невский проспект» раскрывается тема пространственных контрастов. Писатель в самом начале произведения восхищается величием Петербурга, его красотами. «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блещит эта улица – красавица нашей столицы!» (Гоголь, 1938, с. 9). Здесь важно помнить, что «город обычно рассматривался как модель пространства Вселенной. Соответственно его организация отражает структуру мира в целом. Известны два основных геометрических типа такой организации с соответствующими им типами симметрии – четырехугольная (с зеркальной симметрией) и круговая (с криволинейной симметрией того же типа, что и в живой природе)» (Иванов, 1999, с. 458).

Таким образом, наблюдается сужение пространства города сначала до одного проспекта, а потом и вовсе до мелких пространственных деталей: в поле зрения героя попадают только мелькающие усы, различные шляпки,

рукава и сюртуки. Пространство в «Невском проспекте» искажается самым причудливым образом: изменяются пропорции людей и предметов, вещи переворачиваются, падают с отведенных им мест, пространство вокруг персонажей повести выгибается и ломается.

Трансформация пространства Невского происходит после наступления сумерек. Все на проспекте непропорционально изменяет свои размеры, нарушая естественную гармонию городской панорамы. Превращение переживают не только тени, для которых подобная динамика ожидаема: «Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста» (Гоголь, 1938, с. 15). Изменения претерпевает пространство, обладающее твердой формой, а именно – детали архитектурного облика Петербурга: «Мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась ему навстречу» (Гоголь, 1938, с. 19). Пространственные объекты из статических становятся динамическими.

Изменения размеров и пропорций пространственных объектов радикальны: отдельные детали пространства возникают из ничего и исчезают на глазах гоголевских персонажей: «Он даже не заметил, как вдруг возвысился перед ним четырехэтажный дом /.../ уже комната начала исчезать» (Гоголь, 1938, с. 19). Даже когда сам герой неподвижен, мимо него словно проходят иные миры, временно вовлекая его в свое пространство: «тротуар неся под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы» (Гоголь, 1938, с. 19). При этом чередование статики и динамики происходит вне зависимости от того, совершается действие в реальности или во сне героя: «Освещенная перспектива домов с яркими вывесками понеслась мимо каретных окон /.../ воздушная лестница неслась вверх» (Гоголь, 1938, с. 23). Пространство оживает в буквальном смысле. Лексема «нести» с семантикой движения употребляется здесь по отношению к статическим объектам.

Фрагменты текстового пространства накладываются друг на друга, например, в описании мыслей чиновников, которые как будто несут с собой свое рабочее пространство и через эту призму видят Невский проспект: «В их голове ералаш и целый архив начатых и неоконченных дел; им долго вместо вывески показывается картонка с бумагами, или полное лицо правителя канцелярии» (Гоголь, 1938, с. 14).

Заканчивается повесть «Невский проспект» окончательным дроблением пространства города на мелкие детали: взгляд, направленный на архитектурное строение, концентрируется на сидящей на нем птице, горизонт сужается до дамского плаща. «Как ни развевайся вдали плащ красавицы, я ни за что не пойду любопытствовать», – герой повести ограждает личное пространство одеждой. «О, не верьте этому Невскому проспекту! Я всегда закутываюсь покрепче плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не

глядеть на встречающиеся предметы» (Гоголь, 1938, с. 56). Ирреальность пространства преобладает над бытовым миром. Автор употребляет лексемы с семантикой лжи, а используемые синтаксические конструкции, глаголы в повелительном значении и восклицательные предложения призывают не доверять пространству вокруг: «Но Боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки!» (Гоголь, 1938, с. 46).

Появляющийся в последнем предложении повести образ ночного демона еще раз подтверждает, что описываемое пространство реального города на самом деле ирреально: «Сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде» (Гоголь, 1938, с. 46).

4 «Записки сумасшедшего»

Совершенно уникальным с точки зрения лингвистического анализа этноментальных особенностей организации пространства в текстах Н.В. Гоголя является пространство города в повести «Записки сумасшедшего». Повесть была закончена в 1834 году, но впервые вышла в свет в 1835 году в сборнике «Арабески» с заголовком «Клочки из записок сумасшедшего». Само слово «клочок» отсылает нас к «оторванному» элементу, в данном случае – к «пространству бумаги». Уникальность состоит в том, что в данной повести лексема Петербург не встречается, однако действие разворачивается именно в этом городе, о чем свидетельствует многочисленное употребление топонимов. «Перешли в **Гороховую**, поворотили в **Мещанскую**, оттуда в **Столярную**, наконец к **Кокушкину мосту** и остановились перед большим домом» (Гоголь, 1938, с. 195).

В этнолингвистическом аспекте топонимика изучается как языковой источник информации о национальной культуре путем моделирования реального и ирреального типов пространства.

Ирреальность пространства в повести «Записки сумасшедшего» выражается иначе, чем в повести «Невский проспект» – на синтаксическом уровне. Пространственные объекты в «Записках сумасшедшего» статичны, в тексте нет мистических персонажей или аналогий, восходящих к потусторонним силам, нет постороннего влияния на сознание героя. В повести привычный быт и окружающее пространство преображаются только в сознании героя. Персонаж перемещается в миражный мир, в иное пространство, которое при этом остается неизменным, статичным для окружающих. Видения главного героя повести Поприщина фантастичны, поскольку он сумасшедший, и в то же время субъективный абсурд пространственных трансформаций принципиально реален и не фантастичен.

В ходе анализа пространственных отношений в повести «Записки сумасшедшего» выявлено частотное употребление слов с локальной семой на периферии лексического значения, такими семами характеризуются топонимы: Испания, Франция, Европа, Гамбург, Англия, Китай и т.д. Топонимы используются для изображения реального географического пространства. Ирреальность пространства характеризуется смещением точки зрения (что задано уже в заглавии: сумасшедший как изменивший пространство, ушедший из сферы ума) и отсутствием границ. Пространственная оппозиция «конечное/бесконечное» имеет свою специфику в каждой из гоголевских повестей. Таким образом, ирреальное пространство в текстах Н.В. Гоголя априори безгранично.

В «Записках сумасшедшего» мы находим необычную пространственную аналогию «Невскому проспекту». В «Невском проспекте» чиновники «носят рабочий кабинет в своей голове», а в «Записках сумасшедшего» человеческий мозг находится принципиально отдельно от тела: «Люди воображают, будто человеческий мозг находится в голове; совсем нет: он приносится ветром со стороны Каспийского моря» (Гоголь, 1938, с. 208). Семантика данного выражения абсурдна с точки зрения географии и климатологии вне зависимости от местонахождения «мыслящего». Локативные конструкции не имеют географических и государственных границ: «Англия не позволит. Да притом и дела политические всей Европы: австрийский император, наш государь» (Гоголь, 1938, с. 207). Данная повесть, как и любое другое литературное произведение, строится согласно законам художественного пространства, изображая ментальную модель мира автора, выраженную на языке пространственных представлений.

5 «Майская ночь, или Утопленница»

В повести «Майская ночь, или Утопленница» действие происходит в реальном бытовом пространстве, а воздействие инфернальных сил наблюдается в темное время суток: «Старухи выдумали, что с той поры все утопленницы выходили в лунную **ночь** в панский сад греться на месяце» (Гоголь, 1940, с. 373). Лексема утопленница в прямом значении *тот, кто утонул, кого утопили* [здесь и далее значения приводятся по (Евгеньева, 1999)]. Предикат «выходили» в данном контексте можно трактовать как 'перемещались из одного пространства (водного) в другое (земное), то есть, из ирреального в реальное'. «В одну **ночь** увидела она мачеху свою **возле пруда**, напала на нее и с криком утащила **в воду**» (Гоголь, 1940, с. 158). Водное пространство в тексте – это пруд, то есть *искусственный водоем в широком выкопанном углублении с*

напущенной или накопившейся почвенной водой. «Пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом и оплакиваемый вербами, потопившими в нем жалобные свои ветви. Как бессильный старец держал он в холодных объятьях своих далекое, темное небо, обсыпая ледяными поцелуями огненные звезды» (Гоголь, 1940, с. 156). Это водное пространство, которое обладает границами, вода в него поступает из земли, (такое предположение можно сделать, поскольку лексема «река» в тексте отсутствует), и непосредственно под определением «пруд» понимается непроточный водоем: «Тихи и покойны эти пруды» (Гоголь, 1940, с. 159). Это водное пространство относим к ирреальному, так как из него выходят потусторонние силы. В языческой мифологии славян одним из значений лексемы «вода» была граница, между «этим» и «тем» светом, путь в загробное царство, место обитания душ умерших и нечистой силы. Согласно славянской мифологии, русалками становились девушки-утопленницы, они не имели хвоста и выглядели как девушки (девочки), иногда негативно настроенные, злые. В северных областях России русалок описывали как неопрятных, уродливых и горбатых старух, на территории Южной России русалки представляются высокими и худыми девушками с зелеными распущенными волосами, носящими бледные одежды. На территории Малороссии русалок воспринимали как красивых девушек в прозрачном одеянии или вовсе без него, с веселым и озорным характером и мелодичным, чарующим голосом. Обратимся к тексту: «Длинные ресницы ее были полуопущены на глаза. Вся она была бледна, как полотно, как блеск месяца; но как чудна, как прекрасна!» (Гоголь, 1940, с. 175).

В повести «Майская ночь, или Утопленница» выстраивается сложная пространственная вертикаль: водное пространство (и подземное) – ирреальное пространство, заполненное духами; земное пространство – реальное, бытовое, здесь проживают люди; небесное пространство – высшие силы, это ирреальное пространство. В тексте также можно найти прообраз Мирового древа: «А говорят, однако же, 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» (Гоголь, 1940, с. 156).

Герой повести Левко встречает русалку у пруда, то есть в месте, которое является переходным в иной мир. Герой смотрит на водную гладь, обладающую свойствами зеркала: «Глядел он в неподвижные воды пруда: старинный господский дом, опрокинувшись вниз, виден был в нем чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери. Сквозь чистые стекла мелькала позолота. И вот почудилось, будто окно отворилось» (Гоголь, 1940, с. 174). Пространственные образы и детали в отражении выглядят не так, как в реальности: «Тихо отошел он от пруда и взглянул на дом: мрачные ставни были открыты; стекла сияли при месяце»

(Гоголь, 1940, с. 174). В бытовом пространстве эта территория характеризуется мрачными оттенками, а в зеркале яркостью, чистотой и светом. В реальном пространстве вода не способна показать истинную сущность дома и панночки, обитающей в нем, но в отражении, то есть в ирреальном пространстве, предметы и образы открываются с новой стороны. При погружении в водное пространство парубок опознает ведьму и тем самым помогает утопленнице. Таким образом, происходит взаимообмен между разными сферами, и на территории ирреального пространства устанавливается баланс. Во время пребывания герой не испытывает страха, только удивление и желание помочь. Возвращение героя в реальный мир происходит через пробуждение, а реальность произошедших событий подтверждает записка, которая вместе с героем текста перенеслась из ирреального пространства. В тексте «Майская ночь, или Утопленница» фантастика и реальность существуют дифференцированно, но в едином пространстве.

6 «Страшная месть»

В повести «Страшная месть» также несложно обнаружить специфическое пространственное членение. На это указывает упоминание «высокого дуба», который символизирует пространственную вертикаль – переход из реального в ирреальное пространства, и является, по нашему мнению, мифологическим архетипом мирового древа. Герой повести Даниил Бурульбаш взбирается по этому дубу, чтобы взглянуть в окно замка, в котором живет колдун. Согласно славянской мифологии, на мировом дереве обитают души, в повести же колдун обладал способностью призывать к себе души спящих.

Территориально замок располагается на мысе, вдающемся в днепровские воды, а следовательно, – как бы окруженном границей с иным миром. «В ночное время замок как будто завис в воздухе, над водным пространством» – сравнительные конструкции лишь усиливают эффект инфернальности – «А подале над Днепром горит бесовский его замок, и алые, как кровь, волны хлебещут и толпятся вокруг старинных стен» (Гоголь, 1940, с. 260–261). Когда герои повести Данило со Стецьком подходят к замку (по-видимому, именно с той стороны, где нет реки-границы), они находят, что «ни ворот, ни дверей не видно /.../ со двора верно есть ход, но как войти туда?» (Гоголь, 1940, с. 256). То есть для того, чтобы найти вход, нужно обязательно пересечь границу ирреального пространства. Это обстоятельство заставляет вспомнить о традициях волшебной сказки (Пропш, 2021), в которой избушка Бабы-Яги традиционнo разворачивается «к лесу задом, ко мне передом». В повести «Страшная месть» хозяин замка тоже занимается колдовством, однако, в отличие от

сказочной избушки, пространство замка статично и поднимается вверх, над водным пространством лишь в представлении персонажей, с ним (замком) взаимодействующим.

7 «Ночь перед Рождеством»

В христианской традиции принято отмечать большие религиозные праздники накануне. Рождественское время характеризуется переходной обрядностью, для которого характерна инвертированная организация пространства.

Повесть начинается с обозначения временных координат («день закончился», «ночь наступила») и описания небесного пространства: («Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо»). Предикаты выполняют функцию олицетворения: пространство оживает. Пространство ирреально, так как в нем орудуют мистические существа и под их влиянием происходят метаморфозы: ведьма собирает звезды в рукав, черт прячет месяц в карман. Пространство кармана используется представителем inferнальных сил как укрытие: «Эй, сатана, полезай ко мне в карман, да води к запорожцам! Черт в одну минуту похудел и сделался таким маленьким, что без труда влез к нему в карман» (Гоголь, 1940, с. 233). Лексема «карман» как атрибут безграничного пространства встречается также в повести «Вий»: «И карманы их вечно были наполнены всякою дрянью; как-то: бабками, свистелками, сделанными из перышек, недоеденным пирогом, а иногда даже и маленькими воробьянками /.../ в карманах их, кроме крепких табачных корешков, ничего не было» (Гоголь, 1937, с. 171).

Приведем словарное определение «кармана»: *часть одежды (брюк, пальто, пиджака и т.п.) в виде пришитого к ней или вшитого мешочка для ношения при себе мелких вещей, денег*. Лексема «карман» имеет семантику конкретного ограниченного пространства, в данном же контексте создается образ поистине неограниченного вместилища. Такой образ возникает за счет приема перечисления, где каждая последующая лексема усиливает эффект предыдущей и, таким образом, путем градации, у читателя создается образ бездонных, пусть даже и пустых, карманов. Лексеме «карман» в данном контексте Н.В. Гоголя можно противопоставить лексему «мешок», определяемую словарем как *вместилище для хранения и перевозки сыпучих тел, мелких предметов и т.п., сделанное из сложенного вдвое полотнища или из двух полотнищ, соединенных по краям таким образом, что остается открытой только одна сторона*. «Каждый тащил за собою мешок, в котором находилась

одна рубашка и пара онуч /.../ потому что мешок у них давно уже был пуст» (Гоголь, 1937, с. 174). Таким образом, лексема «мешок» употреблена без каких-либо приемов расширения или сужения пространства, что только усиливает эффект использования градации при описании пространства карманов бурсаков: «... из кармана его торчал преогромный рыбий хвост» (Гоголь, 1937, с. 178).

В тексте «Ночи перед Рождеством» пространственный образ «мешок» встречается 82 раза и потому вызывает особый интерес. Данная лексема характеризуется прилагательными с семантикой объема и веса: «самый большой мешок; огромным мешкам; мешки стали как будто тяжелее прежнего; какой маленький мешок». Дважды в тексте лексема встречается с прилагательным «страшный»: «Экие страшные мешки! /.../ какие страшные мешки!». В данном контексте прилагательное страшный имеет пространственную семантику значения «очень большого размера». Страшным называют что-либо значительное, глубокое, интенсивное по степени проявления. Тем не менее, даже несмотря на предписываемые эпитетом внушительные объемы и вместимость, этот образ воспринимается как элемент реального пространства.

Стоит отметить, что в тексте «Ночи перед Рождеством» даже представители inferнальных сил принадлежат к бытовому пространству: «Через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучею по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле» (Гоголь, 1940, с. 201). Изображение ведьмы, летящей на метле – это давно устоявшееся в мировой литературе и искусстве образ. Метла в фольклоре разных народов часто предстает инструментом, сметающим следы. Описание же способности ведьмы покидать бытовое пространство дома не через дверь, а через дымоход пришло из Шотландии. Это связывали с обычаем подпирать дверь метлой в отсутствие хозяев. Если же хозяйки нет, а дверь метлой не заперта, значит, ведьма улетела через трубу. В традиции русской волшебной сказки ведьма – Баба-Яга – перемещается в ступе. Однако в то же время по стереотипному мышлению Баба-Яга, как правило, рисуется «пожилой женщиной». В тексте Н.В. Гоголя ведьму можно представить скорее как женщину средних лет, что «ни хороша, ни дурна собою» (Гоголь, 1940, с. 210). Лексемы, которыми обозначены этот образ: Солоха, хозяйка, черт-баба и др. Отметим, что в тексте «Ночи перед Рождеством» печной трубой как средством перехода из бытового пространства (хаты) в воздушное (небо), пользуется и другой inferнальный персонаж повести: «черт улетел снова в трубу». Этот образ обретает человеческие черты, но его особыми признаками остаются наличие свиного пятака, козлиной бороды, небольших рогов на голове и длинного хвоста: «Весь был не белее трубочиста, можно было догадаться, что он не немец и не губернский

стряпчий, а просто черт» (Гоголь, 1940, с. 202). Трубочист – *чистильщик печных труб, дымоходов*. Таким образом, цвет кожи черта – черный. В тексте повести черт характеризуется лексемами: немец проклятый, проворный франт с хвостом и козьей бородою, лукавый, злой дух, лысый, хромым, сатана, кака и др. Место постоянного обитания этого мистического существа не пекло, как, например, в «Сорочинской ярмарке», а берлога: «с первыми колоколами к заутрене, побежит он без оглядки, поджавши хвост, в свою берлогу» (Гоголь, 1940, с. 202). Лексема «берлога» имеет толкование *зимнее логовище медведя*. В данном тексте лексема «берлога» употреблена в значении «логово». Пространство ада, которое можно понимать как постоянное место обитания черта, также присутствует в данном тексте: «Не мудрено однако ж и смерзнуть тому, кто толкался от утра до утра в аду, где, как известно, не так холодно, как у нас зимою» (Гоголь, 1940, с. 210). Ад – *по христианскому учению – место, где после смерти грешников их души предаются дьяволу на вечные муки в огне*. В тексте Н.В. Гоголя описывается именно такое пространство: «где, надевши колпак и ставши перед очагом, будто в самом деле кухмистр, поджаривал он грешников с таким удовольствием, с каким обыкновенно баба жарит на Рождество колбасу» (Гоголь, 1940, с. 210). Таким образом, это пространство, как и населяющие его существа, ирреально в общечеловеческой ментальности.

Бытовое пространство в повести «Ночь перед Рождеством» представлено с внешней точки зрения: «Хата их была вдвое старше шаровар волостного писаря: крыша в некоторых местах была без соломы. Плетня видны были одни остатки, потому что всякой, выходявший из дому, никогда не брал палки для собак в надежде, что будет проходить мимо кумова огорода и выдернет любую из его плетня» (Гоголь, 1940, с. 228). Пространственные объекты обозначены лексикой с национальным колоритом. Хата – *крестьянский дом (бревенчатый или мазанка) в южнорусской деревне*; плетень – *плетеная изгородь из прутьев, ветвей*. Отсутствие ограждения, полноценного забора говорит об открытом пространстве в этой местности, что резко диссонирует с другим текстом Н.В. Гоголя, где действительность в буквальном смысле «огорожена». В тексте «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»: «Направо улица, налево улица, везде плетень, площадь, лужа, дома и домики, которые можно принять за копны сена, бакалейная миргородская лавка» (Гоголь, 1937, с. 238). В данном контексте лексемы обладают пространственной семантикой со значением ограниченного пространства.

В тексте повести «Ночь перед Рождеством» реальное пространство хутора открыто и статично, а пространство Петербурга подается как контрастное ему и характеризуется лексическими конструкциями с семантикой движения,

быстрой сменой пейзажа. Пространство представлено фрагментами: «Когда с обеих сторон мимо его бежали назад четырехэтажные дома и мостовая, гремя, казалось, сама катилась под ноги лошадям» (Гоголь, 1940, с. 234). Описываемое пространство ирреально, поскольку постигается субъектом действия. Глагол «казалось» имеет значение «воспринимать нечто на грани реальности/ирреальности». Внутреннее пространство представлено фрагментами: «Вакула не успел оглянуться, как очутился перед большим домом, вошел, сам не зная как, на лестницу, отворил дверь и подался немного назад от блеска, увидевши убранную комнату /.../ вступили в великолепные сени и начали подыматься на блистательно освещенную лестницу» (Гоголь, 1940, с. 234). Символ «лестницы» является значимым в творчестве Н.В. Гоголя: данная лексема встречается во многих текстах, с ее помощью автором разграничивается обыденное и inferнальное, то есть реальное и ирреальное пространства. В тексте повести «Шинель» образ лестницы соединяет миры: «Взбираясь по **лестнице**, ведущей к Петровичу, которая, надобно отдать справедливость, была вся умащена водой, помоями и проникнута насквозь тем спиртуозным запахом, который ест глаза и, как известно, присутствует неотлучно на всех **черных лестницах** петербургских домов» (Гоголь, 1938, с. 148). Согласно словарю, «взбираться» определяется как *с трудом взлезать, подниматься вверх на что-нибудь*. В данном контексте он усиливает роль и восприятие пространственного образа, как и использование эпитетов и сравнения. То есть лестница – пространственный объект, представленный как бы в перевернутом виде. В свете inferнальности, которой наделен портной, этот пространственный образ приобретает дополнительное значение «границы» спуска в преисподнюю: «Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич» (Гоголь, 1938, с. 167). Также примером символического моста между реальным и фантастическим пространствами является описание того, как Хома покидает бурсу.

Теперь обратимся к образу лестницы в повести «Вий»: «в раздумье **сходил он с крутой лестницы**, приводившей **на двор**, обсаженный тополями» (Гоголь, 1938, с. 183). Пространство крутой лестницы символизирует падение героя, а образ кибитки, в которой ему предстоит ехать, – предстоящую гибель: «... сошел **вниз** и увидел **кибитку**, которую было сначала принял за **хлебный овин на колесах**. В самом деле, она была так же глубока, как **печь**, в которой обжигают кирпичи» (Гоголь, 1937, с. 184). Об этом свидетельствует использование лексемы «лестница» как образа-мотива «упадка», схождения вниз. В свою очередь, кибитка символизирует мотив движения, а авторская аналогия «кибитка-печь» может трактоваться как грядущая гибель в конце пути.

Вновь обратимся к словарным определениям:

Вниз: по направлению к низу, к чему-л. расположенному в нижней части чего-л.

Наречие «вниз» обладает значением локализации в пространстве.

Лестница: 1. Сооружение в виде ряда восходящих ступенек, служащее для того, чтобы подниматься и спускаться, перемещаясь по ступенькам. 2. перен. Постепенное восхождение каких-нибудь однородных предметов, элементов от низшего к высшему (книжн.).

Кибитка: 1. Крытая дорожная повозка. 2. Легкое переносное жилище у кочевых народов; юрта.

Овин: строение для сушки снопов перед молотьбой.

Печь: 1. Каменное или металлическое сооружение для отопления помещений, приготовления горячей пищи. 2. Сооружение для обработки материалов при помощи нагревания.

В данном контексте пространственные лексемы использованы в прямом значении, но, будучи собранными в одной смысловой конструкции, художественно изображают и воспринимаются как символы связи миров. Если лестница – связующее звено двух типов пространства, то лексема-символ «черта» определяется словарем как *защитная граница внутреннего пространства от воздействия inferнальных сил*. Философ Хома Брут стремится огородиться от внешнего ирреального пространства путем начертания круга: «В страхе очертил он около себя **круг**; очертивши по-прежнему около себя **круг**».

Магический круг, которым Хома Брут защищался от панночки, – один из важнейших пространственных образов повести: «она стала **почти на самой черте**; но видно было, что не имела сил **переступить** ее; труп стоял **на самой черте** и вперил на него свои мертвые, позеленевшие глаза; философ видел его почти **над головою**, но вместе с тем видел, что он не мог зацепить **круга**, им очерченного; все глядели на него, искали и не могли увидеть его, **окруженного** таинственным **кругом**» (Гоголь, 1937, с. 211).

Круг: 1. Часть плоскости, ограниченная окружностью; 2. Участок какой-либо поверхности, приближающийся по форме к такой фигуре.

Черта: 1. Узкая полоса, проведенная на какой-л. поверхности; линия; 2. Граница, линия (существующая или воображаемая), отделяющая что-либо или разделяющая что-либо; рубеж, предел.

Лексема «круг» является своеобразным препятствием, получающим свое пространственное выражение в еще одном сквозном образе-мотиве – лексеме «черта». Нарушение, падение пространственной границы приводит к гибели героя повести.

Типология категории пространства, представленная в повести «Вий», проходит свою собственную эволюцию, отличную от других повестей цикла «Миргород»: от типа реального пространства бурсы до магического типа пространства: очерченного мелом, круга. Причем в данном случае мы наблюдаем не просто сужение пространства, характерное для цикла в целом, а разрушение внутреннего пространства внешним. В результате создается общее ощущение зажатости, ограниченности пространства существования персонажей.

8 Заключение

Способы репрезентации реального и ирреального пространства не универсальны. В каждом отдельном тексте мы наблюдаем уникальные лексические особенности моделирования этой категории. Ирреальное пространство характеризуется максимальной подвижностью и динамичностью, проявляющейся не только в скорости движения, но и в его способности к внутренним изменениям. Это не зафиксированный, а движущийся мир, в котором один тип пространства может перейти в другой.

В то же время необходимо держать в памяти, что «приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» (Бахтин, 1975, с. 235). Потому перспективным направлением анализа следует считать осмысление течения и «искривления» временного континуума, выраженного в лингвосомиотическом коде художественных произведений Н.В. Гоголя, в его неразрывном взаимодействии с пространственной моделью.

Стоит также отметить включенность проблемы пространства в эпистему эпохи. Общеизвестно, что В.В. Набоков указал на корреляцию гоголевского текста и неевклидовой геометрии, развитию же этой идеи посвящена блестящая работа Ю.В. Манна (Манн, 2002). Основанием для развития эпистемологического анализа также служит то, что в «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголь создает в 1829–1832 гг. В 1829–1830 гг. публикуется и революционный труд «О началах геометрии» Н.И. Лобачевского (Лобачевский 1830), своеобразно закрепивший в эпистемологическом пространстве эпохи момент «преодоления» евклидовой геометрии и нового осмысления пространства. В очередной раз отмечается, как активизируется «связная

структура идей» (в терминологии М. Фуко) и научное знание коррелирует с системными элементами художественного мира. Паранепротиворечивая логика дает основания для сосуществования, соприкосновения и взаимопроникновения реального и ирреального, открывая пути как психоаналитическому «дроблению» З. Фрейда, так и теории относительности А. Эйнштейна, отводя центральным элементам фоновые позиции. Все это в очередной раз подтверждает тезис о том, что художественное мышление во многих отношениях предвосхищает последующие научные открытия.

Список литературы и источников

- Бахтин, М.М. (1975). *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Художественная литература.
- Высоцкая, В.В. (2013). Неизменность и изменчивость в произведениях Гоголя: Возможности перехода и сверхъестественная составляющая. In В.П. Викулова (ред.), *Творчество Гоголя и русская общественная мысль* (с. 203–211). М.: Б. и.; Новосибирск: Новосибирский издательский дом.
- Гоголь, Н.В. (1937). *Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 2*. М.: Изд-во АН СССР.
- Гоголь, Н.В. (1938). *Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 3*. М.: Изд-во АН СССР.
- Гоголь, Н.В. (1940). *Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 1*. М.: Изд-во АН СССР.
- Евгеньева, А.П. (ред.). (1999). *Словарь русского языка в 4 т.* М.: Русский язык.
- Иванов, В.В. (1999). *Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1*. М.: Языки русской культуры.
- Кобозева, И.М. (2000). *Логический анализ языка. Языки пространств*. М.: Языки русской культуры.
- Краснокутская, С.Д. (2018). Языковые средства выражения церковного пространства в цикле Н.В. Гоголя «Миргород». *Мир науки, культуры, образования*, 2(69), 548–550.
- Лобачевский, Н.И. (1830). *О началах геометрии*. Казань: Императорский Казанский университет.
- Лотман, Ю.М. (1988). *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М.: Просвещение.
- Манн, Ю.В. (2002). Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою». *Вопросы литературы*, 4, 170–200.
- Пропп, В.Я. (2021). *Исторические корни волшебной сказки*. СПб.: Питер.
- Топоров, В.Н. (1983). Пространство и текст. In Т.В. Цивьян (отв. ред.), *Текст: Семантика и структура* (с. 227–284). М.: Наука.
- Хайдеггер, М. (1991). Искусство и пространство. *Самосознание европейской культуры XX века* (с. 95–103). М.: Политическая литература.
- Ходус, В.П., & Краснокутская, С.Д. (2019). Этноментальная составляющая пространственных модификаций в текстах Н.В. Гоголя о Петербурге. *Гуманитарные и юридические исследования*, 3, 208–213.
- Черкашина, Е.В., & Чумак-Жунь, И.И. (2012). Языковые механизмы создания образа ирреального пространства в индивидуально-авторской картине мира (на материале ранних произведений Н.В. Гоголя). *Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Русский и иностранные языки и методика их преподавания*, 3, 19–26.
- Чернухина, И.Я. (1987). *Общие особенности поэтического текста*. Воронеж: ВГУ.