

Вранчан Елена Витальевна

СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ "МЕДИАЦИЯ" И ФУНКЦИЯ МЕДИАТОРОВ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Статья раскрывает содержание понятия "медиация" и сказочно-мифологическую природу персонажей-медиаторов (коня, птицы, лодки) в художественном мире раннего Н. В. Гоголя. Основное внимание в работе автор акцентирует на выявлении уникально-авторского освоения универсальных сюжетных медиаторов сказки и мифа, исполняющих роль посредника между разными мирами, так как их художественное пространство построено на двоемирии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2013/9/11.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2013. № 9 (76). С. 45-47. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2013/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

УДК 821.0; 821.161.1

Филологические науки

Статья раскрывает содержание понятия «медиация» и сказочно-мифологическую природу персонажей-медиаторов (коня, птицы, лодки) в художественном мире раннего Н. В. Гоголя. Основное внимание в работе автор акцентирует на выявлении уникально-авторского освоения универсальных сюжетных медиаторов сказки и мифа, исполняющих роль посредника между разными мирами, так как их художественное пространство построено на двоемирии.

Ключевые слова и фразы: мифопоэтика раннего Гоголя; художественное пространство; сюжетная медиация; медиативная роль персонажа; повествовательная точка зрения.

Вранчан Елена Витальевна, к. филол. н.

*Новосибирский государственный университет экономики и управления
vra545@yandex.ru*

СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЯ «МЕДИАЦИЯ» И ФУНКЦИЯ МЕДИАТОРОВ В РАННЕЙ ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ[©]

Причина, по которой мы обращаемся к содержанию понятия «медиация» в гоголевском мире, состоит в том, что она обычно не рассматривается ни в контексте типологии и символики художественного пространства Гоголя, ни в контексте повторяемости сюжетных элементов. Между тем медиация – это то, что соединяет разъединенные «места» топографии писателя и обеспечивает постоянную корреляцию между сюжетными событиями и риторическими тропами. Мы предлагаем вернуться к универсальным сюжетным медиаторам сказки и мифа, показав их уникально-авторское освоение.

В работах Ю. М. Лотмана была разработана структурная типология художественного пространства ранней прозы Гоголя. По мнению исследователя, оппозиция бытового и фантастического, «миргородского» и «запорожского» миров в «малороссийских» циклах является определяющей [5, с. 268]. Тогда важнейшей проблемой собственно сюжета становится сообщение этих миров между собой и способы, благодаря которым эта медиация осуществляется. Однако сама система противопоставленных и сменяющих друг друга пространств оказывается более сложной: помимо бытового/волшебного, Миргорода / Запорожской сечи, в первую очередь нужно включать и оппозиции живое/мертвое, мир людей / мир пекла, женское/мужское, земля/небо, Малороссия/Петербург, православный казацкий мир / католическая Польша, композиционно выделенные части текста и пр. Посредников между этими разделенными и, как правило, антагонистическими пространствами прозы Гоголя нам помогут найти медиаторы, выявленные в сюжете волшебной сказки В. Я. Проппом. Это магические помощники героя и средства, которые он использует [6, с. 253].

По В. Я. Проппу, в сказочном пространстве медиация осуществляется между миром живых и миром мертвых с помощью посредников: коня, птицы, лодки. Гоголь же несколько трансформирует традиционное сказочное путешествие в потусторонний мир, но сказочную основу сюжета оставляет прежней. Действительно, все рассказы персонажа-повествователя деда связаны с преодолением разного рода препятствий, когда он перемещается в мир мертвых, в демоническое пространство, в земляной провал на сказочном животном – коне. Если в сказке герой добывает коня у предка-мертвеца из могилы, то в творчестве Гоголя герой-предок получает его от антагониста (черта) в демоническом пространстве потустороннего мира. Выдержав «чертовские» испытания, дед получает от чертей «огненного коня». Это выражено на уровне риторических тропов – метафоры, сравнения, гиперболы («конь, как огонь», «дед, что птица»): «Черт хлопнул арапником – конь, как огонь, взвился под ним, и дед, что птица, вынесся наверх» [1, с. 190]. Здесь черт выполняет функцию дарителя, а конь – функцию волшебного помощника.

Фантастическое преодоление расстояния на сказочном коне требует особой точки зрения наблюдателя, которая выносится то вверх, то вниз. Если в повести «Пропавшая грамота» волшебный полет на коне описывается с точки зрения героя как неожиданное расширение пространств («Глянул как-то себе под ноги – и пуще перепугался: пропасть! крутизна страшная!» [Там же]), то в повести «Ночь перед Рождеством» точка зрения Вакулы поднимается так высоко, что он «ничего уже не мог видеть внизу» [Там же, с. 232]. Движение-полет героя вверх воспринимается как путешествие в «иной» мир. Поднявшись на высоту, Вакула «летит» мимо колдуна, духов, черта, мимо всего того, что повествователь называет «дрянью». Такое перевернутое пространство, в котором небесный мир представляется миром демонов, является результатом искусной театрализации. Представители этого мира, как в сказке, легко трансформируются в другом типе пространства. Например, черт, долетев с Вакулой до Петербурга, превращается в коня: «Чорт, перелетев через шлакбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы» [Там же, с. 440]. Мотив служения человеку заклятого крестным знаменем беса мог быть известен Гоголю еще и по агиографической литературе: эпизод «Жития Иоанна Новгородского» (XV в.) с описанием путешествия новгородского епископа в Иерусалим на бесе.

В художественном мире Гоголя можно говорить о сюжетном синкретизме коня-медиатора. Как в сказке и мифе, формируется образ «крылатого коня» (конь-птица), «огненного коня» (конь-огонь). В сказке «огненный конь» добывается из огнива, в гоголевской прозе – из люльки. Например, дед из «Пропавшей грамоты», оказавшись в логове нечистой силы, желает зажечь люльку и просит огня у чертей, а, выдержав испытание антагонистов, возвращает шапку с грамотой и скачет на огненном коне. В «Ночи перед Рождеством» черт достает руками месяц, как мужик достает «голыми руками огонь для своей люльки» [Там же, с. 84], а потом превращается в коня, на котором летит в Петербург кузнец Вакула. В миргородской повести «Тарас Бульба» Тарас имеет коня, которого называет «Чертом», и неуловим для врагов до тех пор, пока имеет при себе люльку. Потеря люльки с табаком, «неотлучной спутницы на морях и на суше, и в походах, и дома» [2, с. 170], оказывается губительной для него.

«Огненный конь» – птица помогает герою эпоса в битве. В повести «Тарас Бульба» ляхи «летают» на «лихих конях своих» [Там же, с. 84], а запорожцы – на диких татарских конях, которые, «отделившись от земли, распластавшись в воздухе, как змеи» [Там же, с. 171], перелетают пропасть. Появление казаков на вражеской территории сопровождается пожарами, которые «обхватывали деревни», а сами казаки говорят, что «еще только зажигают и раскуривают свои трубки» [Там же, с. 83].

Полет героя на «огненном коне» характерен и для поэм А. С. Пушкина. Их влияние подкрепляет архаику образа. В них конь в трудных битвах помогает герою избежать смертельной опасности, переносит его через овраги: «Стремится конь во весь опор, / Исполнен огненной отваги; / Все путь ему: болото, бор, / Кусты, утесы и овраги» («Кавказский пленник») [7, с. 86]; «Ретив и смирен верный конь. / Почуя роковой огонь, / Дрожит. Глазами косо водит» («Полтава») [Там же, с. 199]. В сказке П. П. Ершова «Конек-Горбунок» персонаж тоже наделяется свойствами если не огненного, то, по крайней мере, «солнечного» коня: «Конь с золотой узды срывался, / Прямо к солнцу поднимался; / Лес стоячий под ногой, / Сбоку облак громовой; / Ходит облак и сверкает, / Гром по небу рассыпает» [3, с. 57].

В отличие от привычных в литературной традиции образов «огненного коня», «небесного коня», называвшихся ветром (вихрем), молнией (стрелой), Гоголь необычно связывает между собой мифические образы огня, коня и ведьмы. Такая персонажно-мотивная связь проявляется в его миргородской повести «Вий». В ней герой со своими спутниками-бурсаками попадает к старухе-ведьме по дальней дороге, темной ночью, когда на небе не было «ни звезд, ни месяца». Они сначала попеременно доставали огниво, чтобы закурить свои люльки, и вскоре «увидели огонек», который светился в двух хатах, находившихся в одном дворе, уставленном чумацкими возами. Даже «звезды кое-где глянули в это время на небе» [2, с. 183]. При полном сиянии месяца Хома против своей воли скачет с ведьмой «быстрее черкесского бегуна», а затем, перевернув ситуацию, – уже на ней.

Синкретизм коня-медиатора формируется у Гоголя и как ассимиляция с медведем – представителем земного мира. В. Я. Пропп указывает, что в американском мифе «лошадь заменяет медведя в роли помощника, приобретаемого “под землей” от хозяина медведей... эта лошадь еще содержит в себе черты медвежьего происхождения. У нее на шее медвежья шкура, совершенно так же, как у нашего Сивки по бокам птичьих крылья» [6, с. 258]. Поэтому медведь находится на границе между магическим миром и героем, который стремится туда проникнуть. В «Вечере накануне Ивана Купалы» Петр Безродный, чтобы добыть сокровища, спускается «в глубокий яр, называемый Медвежьим оврагом» [1, с. 144]. В «Заколдованном месте» дед, откопав «клад», слышит рев медведя: «А, голубчик, вот где ты! – зарвел медведь, высунувши из-за дерева свое рыло <...> – Слово сказать! – ревнул медведь. <...> – Гум! – зарвел медведь...» [Там же, с. 314]. Здесь Гоголь следует поверью, по которому клад может принимать облик животного. Н. А. Криничная, обращаясь к преданиям о «зачарованном кладе», указывает на то, что он в своем натуральном виде на поверхность земли, как правило, не показывается, а «является в образе огня, зооморфного или антропоморфного существа» [4, с. 113]. По мнению исследовательницы, «клад может принимать облик именно тех животных и птиц, которые считались священными и приносились в жертву при его закапывании» [Там же]. У Гоголя таким животным оказывается медведь. Подобная медиативная роль медведя-«хозяина» реализована в стихотворном романе Пушкина «Евгений Онегин»: «Татьяна ах! а он реветь, // И лапу с острыми когтями // Ей протянул...» [8, с. 93]. Животное-медиатор доставляет Татьяну в демоническое пространство: «Упала в снег; медведь проворно / Ее хватает и несет; / Она бесчувственно-покорна, / Не шевельнется, недохнет; / Он мчит ее лесной дорогой; / Вдруг меж дерев шалаш убогой; <...> Опомнилась, глядит Татьяна: / Медведя нет; она в сених; / За дверью крик и звон стакана, / Как на больших похоронах; / Не видя тут ни капли толку, / Глядит она тихонько в щелку, / И что же видит?... за столом / Сидят чудовища кругом: / Один в рогах с собачьей мордой, / Другой с петушьей головой, / Здесь ведьма с козьей бородой, / Тут остов чопорный и гордый, / Там карла с хвостиком, а вот / Полужуравль и полукот» [Там же, с. 94].

В ранней прозе Гоголя помощь герою медиатора-оборотня реализует свои собственные цели и тем самым может погубить его. Использование героем антагониста в качестве медиатора для достижения своих целей принципиально обратимо (сначала черт оказывается верхом на Вакуле, затем последний перемещается в Петербург на черте-птице, черте-коне) и отнюдь не гарантирует его конечной победы (ср.: скачка ведьмы на Хоме и его на ней). С другой стороны, нечистая сила – не только главный антагонист, но и временный союзник героя – также нуждается в медиаторах в процессе своего передвижения: например, черту понадобилась лошадь героя, чтобы добраться до клада, ведьме – неженатый мужчина как ездовое средство, Басаврюку и ведьме – помощь героя в поиске клада. Если герой становится средством для антагониста из

магического мира, то на него переносятся свойства медиатора – он может превратиться в коня (Хома Брут, псарь Микита), сгореть (Микита, Петрусь). Антагонисты выдвигают медиаторов из своей среды – например, носящий на себе следы стихии земли Вий нужен, чтобы обнаружить героя.

Состав гоголевских медиаторов гораздо шире, чем в устоявшемся наборе волшебных помощников и средств волшебной сказки, а художественное пространство обнаруживает помимо пространств-медиаторов (дверь, окно, лодка) и устойчивую символику середины, центра, характерную для процесса медиации. В повести «Страшная месть» лодку-дуб, на которой пан Данило плывет со своей женой и маленьким сыном «посередине Днепра», можно считать волшебным средством доставки в «иной» мир. Так, «под веслами, как будто от огнива огонь, летят брызги во все стороны» [1, с. 246]. Известно, что огниво в фольклорной символике путешествий всегда связано с волшебным «огненным конем», функцию которого здесь выполняет дуб или лодка. А функцию огнива выполняет люлька. Так, пан Данило, доплывая до кладбища, где похоронены предки колдуна, достает люльку и просит у одного из гребцов огня из люльки. В связи с этим вспоминается голова из повести «Майская ночь, или Утопленница», который говорит, что «только огонь из люльки может зажечь оборотня» [Там же, с. 172]. В «Страшной мести» функцию оборотня выполняет Днепр, она своеобразно реализуется в контексте сравнения реки с волчьей шерстью: «...ветер дергал воду рябью, и весь Днепр серебрился как волчья шерсть среди ночи» [Там же, с. 247].

В мифологии путешествие в страну мертвых обычно представлено как полет на небо. По В. Я. Проппу, «птица представляет душу умершего», и она же «уносит душу в потустороннее царство» [6, с. 293]. Не случайно в повести «Тарас Бульба» повествователь сравнивает казаков с птицами. Он выносит их точку зрения вверх: на вершины «...обрывистых, высоких гор, с которых далеко видно расстилающееся беспредельно море, усыпанное, как мелкими птицами, галерами, кораблями и всякими судами, огражденное по сторонам чуть видимыми тонкими поморьями, с прибрежными, как мошки, городами и склонившимися, как мелкая травка, лесами» [2, с. 131]. Внешняя позиция «птичьего полета» совмещается с внутренней позицией созерцания: «Как орлы, озирали они вокруг себя очами все поле и чернеющую вдали судьбу свою» [Там же]. В. Я. Пропп указывает на «связь образа птицы с представлением о далеком пространстве, в частности с морем», а также с лодкой. Птица, как лодка, или, как птица-лодка, доставляет душу умершего героя «в потустороннее царство» [6, с. 292]. Одический и фольклорный образ героев-орлов совмещается с мифопоэтическим: казаки готовятся к смерти, а орел – проводник в иной мир.

В финале повести ляхи сжигают Тараса заживо «в виду всех». С высоты он видит четыре кормы, которые могут спасти его товарищей, поэтому призывает казаков скакать к берегу. В этот момент герой обретает функцию медиатора: «...ему с высоты все было видно, как на ладони» [2, с. 170]. С высоты птичьего полета Тарас Бульба видит «выдвинувшиеся из-за кустарника четыре кормы» [Там же, с. 171] и, собрав «всю силу голоса», кричит казакам, чтобы они двигались к берегу. Любопытно, что лодки начинают движение без гребцов, предмет «оживает» навстречу персонажам.

Точка зрения Тараса переходит к повествователю, который видит и его сожжение, и казаков, перелетевших через пропасть на татарских конях, затем плывущих на челнах, окруженных взлетающими птицами: «Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах <...> осторожно минали отмели, всполошавшая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана» [Там же, с. 172]. Таким образом, в ситуации чудесного спасения казаков последовательно или одновременно включаются сразу несколько сказочно-мифологических медиаторов (кони, птицы, лодка/челн), обеспечивающих разные типы движения – полет и плавание, – а точки зрения героя и повествователя становятся предельно близкими.

Мы выявили, что сказочно-мифологическая медиация реализуется в прозе Гоголя не автономно, а в метонимической или метафорической связи с другими медиаторами-персонажами или медиаторами-стихиями: коня и черта, коня и птицы, лодки-дуба, огня и воды. Конь-черт одновременно устраивает препятствия и выполняет функцию волшебного помощника-животного, доставляющего героя в «иной» мир для реализации определенной цели, а затем, выносящего его оттуда. Сказочное «тридевятое царство» и отправка из него в индивидуально-авторском сюжете заменяются функционально-аналогичными пространствами, где реализуются цели героя (Петербург для Вакулы, пекло для деда Фомы Григорьевича, Медвежий овраг для Петра и т.п.). Антагонисты героя – нечистая сила, мертвецы, колдун – тоже используют тех же или других медиаторов для проникновения с «того света» в бытовой мир, добываясь своих целей.

Список литературы

1. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. / отв. ред. Н. Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1940. Т. 1. 556 с.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14-ти т. / отв. ред. Н. Л. Мещеряков. М. – Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 2. 764 с.
3. Ершов П. П. Конек-Горбунок. Избранные произведения и письма. М.: Парад; БИБКМ, 2005. 624 с.
4. Криничная Н. А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. Л.: Наука, 1987. 228 с.
5. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. 352 с.
6. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
7. Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 2. 453 с.
8. Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. М.: Художественная литература, 1971. Т. 3. 604 с.