

**ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ «МИРГОРОДА»**

Категория поэтического, несомненно, играет очень важную роль в художественном мире Гоголя. Поэтическое начало в прозе писателя активно участвует как в создании внутренне целостного художественного образа, так и в оформлении той особой «вертикали смыслов», о которой пишут современные исследователи [1; 100]. При этом поэтическое начало в творчестве Гоголя оказывается внутренне системным и «пронизывает» различные уровни художественной структуры произведения. Предметом нашего рассмотрения в этой статье становится художественное повествование, в котором поэтические принципы играют особую роль.

Категория повествования рассматривается нами как важнейший структурный элемент художественного произведения, благодаря которому осуществляется как рассказ о событиях, так и событие самого рассказывания. В этом смысле конструктивная роль поэтических приемов в изображаемом и повествуемом мире сборника Гоголя «Миргород» оказывается разнофункциональной.

Поэтические приемы в изображаемом, событийном мире «Миргорода» формируют особую парадигматическую структуру, основанную на принципе внутритекстовой и межтекстовой эквивалентности, возникающей на различных уровнях художественного целого: на уровне отдельных образов, мотивов, повторяющихся сюжетных ситуаций [2; 11-35]. Так семантическими и одновременно пространственными центрами всего сборника являются образы дома и храма, встречающиеся в каждой повести и объединяющие бытовую и метафизическую реальность в их взаимовозрастающей дополнителности. Например, в описании «низенького домика» Товстогубов «с галереєю из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущею вокруг всего дома» [3; 7], их усадьбы и церкви с оградю раскрывается концентрический принцип авторского моделирования художественного пространства, который в контексте всего сборника получает особый эстетический смысл [4; 251-293]. Подобным же образом описывается Сечь с предместьем и осада казаками города Дубно, когда «запорожцы, протянув вокруг всего города в два ряда свои телеги, расположились так же, как и на Сечи, куренями» (79). «Кольцеобразная топография», по выражению Ю.М. Лотмана [4; 267], сохраняется и при описании хутора сотника и церкви в «Виен». Ср.: «Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни дерева и открывалось одно пустое поле да

поглощенные ночным мраком луга. Три казака взошли вместе с Хомяю по крутой лестнице на крыльцо и вступили в церковь» (192). Тот же принцип наблюдается и при описании дома Ивана Ивановича, вокруг которого «со всех сторон навес на дубовых столбах», зеркально повторяющийся потом при описании дома Ивана Никифоровича, перед которым «охорашивалось крылечко с навесом на двух дубовых столбах» (217). Важно отметить, что пространственный вектор при изображении дома получает главным образом центробежную направленность, при описании же церкви, напротив, центростремительную, что на языке художественной топографии может выражать диалектику личностных и сверхличностных императивов, определяющих во многом поведение главных героев «Миргорода».

Итак, можно сказать, что образы дома и храма, составляющие основу художественной парадигматики «Миргорода» и описанные как тождественные концентрические пространства с разной векторной направленностью, оказываются во многом изоморфны авторской художественной модели мира. Отличительная особенность ее видится в том, что мир получает свою завершенность только во взаимодействии части и целого, при этом и часть, и целое преобразуются в свете избытка антропоцентрического видения автора. В контексте же всего сборника взаимодействие части и целого оказывается во многом изоморфно отношениям автора и повествователя, где автор выполняет главным образом комулятивную и миромоделирующую функции, а повествователь – смысло- и жанрообразующую.

Важная роль в формировании поэтической структуры «Миргорода» отводится также повторяющимся мотивам, среди которых особенно значимым оказывается мотив эха. Так, например, описание дневной и ночной степи в «Тарасе Бульбе» включает в себя и дважды повторенный акустический мотив эха. Ср.: «Крик двигавшейся в стороне тучи диких гусей отдавался бог весть в каком дальнем озере» и ниже: «Иногда слышался из какого-нибудь уединенного озера крик лебедя и, как серебро, отдавался в воздухе» (53). Здесь визуальный образ степи дополняется акустическим образом эха, который берет на себя функции моделирования как художественного пространства, так и времени. Во многом благодаря этому, образ степи трансформируется в целостный мирообраз явленной человеку красоты, при восприятии которой обнаруживается характерное совпадение точек зрения автора, повествователя и главных героев данной повести. Также мотив эха в «Тарасе Бульбе» передает эпическое единство казаков, мира природы и вещного мира, в котором сохраняющаяся иерархия не препятствует их естественному «диалогу». Ср.: «Со всех сторон из травы уже стал подыматься густой храп спящего воинства, на который отзывались с

поля звонкими ржаниями жеребцы, негодующие на свои спутанные ноги»; «Глухо отдавалась только конская топь да скрип иного колеса, которое еще не расходилось или не было хорошо подмазано за ночную темнотою» (82, 120). Такой же отзывчивостью и обращенностью к человеку наделен и мир детства в «Вие», когда «звонкий дискант грамматика попадал как раз в звон стекла, вставленного в маленькие окна, и стекло отвечало почти тем же звуком» (166). В противоположность такому состоянию мира утрата человеком духовной опоры описывается повествователем как чувство богооставленности, что передается через минус прием, через акцентированное отсутствие этого мотива. Так, голос Хомы Брута в ночной церкви звучал «одиноко, без эха, сыпался <...> густым басом в совершенно мертвой тишине и казался несколько диким даже самому чтецу» (194).

Трансформацией мотива эха может служить лексический повтор, как, например, в «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Ср.: «Как же вы, в самом деле, Иван Иванович, даете за ружье, черт знает что такое: свињью! – Отчего же она – черт знает что такое, Иван Никифорович? – Как же, вы бы сами посудили хорошенько. Это таки ружье, вещь известная; а то – черт знает что такое: свињья!» (220-221). Здесь трижды повторенная одна и та же фраза в смысловом отношении не только не оказывается тождественной самой себе, но как будто служит выражением не вполне осознаваемого Иваном Никифоровичем противопоставления героини и быга, высокого и низкого в системе человеческих ценностей. Через сатирически трансформированный мотив эха этот диалог передает закрытость «я» по отношению к другому «я» и, как следствие, неспособность героев к рефлексии, к изменению, к осознанию своего места в мире. Отсюда и конфликт между ними представляется неразрешимым. Противоположные функции выполняет этот же мотив в «Тарасе Бульбе». Ср.: «Так за веру, пане-братове, за веру! – За веру! – загомонели все, стоявшие в ближних рядах, густыми голосами. – За веру! – подхватили дальние; и все, что ни было, и старое и молодое, выпило за веру. – За Сичь! – сказал Тарас и высоко поднял над головою руку. – За Сичь! – отдалось густо в передних рядах. – За Сичь! – сказали тихо старые, моргнувши седым усом; и, вострепнувшись, как молодые соколы, повторили молодые: – За Сичь! И слышало далече поле, как поминали казаки свою Сичь» (122-123). В этом отрывке представлено эпическое единство героев с родовым целым и с миром, основанное на хоровой идеологии, на тождественности и неслиянности части и целого. Этот же мотив обладает и явными миромоделирующими свойствами, раскрывая

взаимосвязь акустической образности с категорией художественного пространства.

Поэтические приемы в изображаемом мире «Миргорода» представлены и через параллелизм отдельных сюжетных ситуаций, как, например, ситуация, связанная с невозможностью героя продолжать свою речь. Эта ситуация фиксирует «переключение» повествования из внешнего плана во внутренний, актуализирующее семантику невыразимого как внутренней речи. Сюда относятся прерывающаяся слезами речь Афанасия Ивановича после смерти Пульхерии Ивановны и незаконченная речь матери, благословляющей своих сыновей в «Тарасе Бульбе». Ср.: «Пусть хранит вас... божья мать... Не забывают, сынки, мать вашу... пришлите хоть весточку о себе...» – далее она не могла говорить» (45). Это и невозможность говорить Андрия в момент встречи с прекрасной полячкой в осажденном городе, когда «он хотел бы выговорить все, что ни есть на душе <...> – и не мог. Почувствовал он что-то заградившее ему уста: звук отнялся у слова» (95); и нежелание Хома Брута рассказывать о том, что было ночью в церкви, и выразительные позы вместо слов в повести о двух Иванах.

Поэтическое начало в сборнике «Миргород» предполагает и развертывание отдельной речевой формулы, речевой фигуры в сюжет, как, например, в «Вие», когда Хома Брут, обращаясь к старухе, говорит: «Умилосердись, бабуся! Как же можно, чтобы христианские души пропали ни за что ни про что?» (172). Здесь фраза о пропавшей ни за что христианской душе получает затем окончательное сюжетное воплощение в финале повести. То же можно сказать и о пословице «скачи, враже, як пан каже!», которую произносит Хома в разговоре с отцом панночки. Рассуждения же повествователя в «Тарасе Бульбе» о том, что «не сойтись пылкому юноше со старцем. Другая натура у обоих, и другими очами глядят они на то же дело» (81), выполняют прогностическую сюжетную функцию, связанную с предательством Андрия и неразрешимостью исторического конфликта между отцом и сыном. Сходную функцию выполняет и сравнение серой кошки Пульхерии Ивановны, которую подманили дикие коты, с глупой крестьянкой, которую так же подманивает отряд солдат в «Старосветских помещиках» и в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». В последней повести эта ситуация получает зеркальное отражение в иске Ивана Никифоровича, где говорится о том, что Иван Иванович «происхождения весьма поносного: его сестра была известная всему свету потаскуха и ушла за егерскою ротою, стоявшею назад тому пять лет в Миргороде» (240).

Итак, можно сказать, что парадигматическое начало в сборнике «Миргород» формируется во многом за счет метафорического поэтического принципа, воплощенного на разных уровнях организации художественного целого. Вместе с тем, и метонимический поэтический принцип, оформляющий синтагматическую структуру всего произведения, так же получает воплощение в изображаемом мире и наиболее репрезентативно представлен в широко известном примере о «поющих дверях» в «Старосветских помещиках», в описании степи в «Тарасе Бульбе» и июльской ночи в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Не случайно лиризм прозы Гоголя, как и прозы Пастернака, «пронизан метонимическим принципом, в центре которого – ассоциация по смежности» [5; 329]. Одновременно метонимический принцип воспринимается на другом уровне повествовательной структуры, связанном уже с событием самого рассказывания, как важнейший поэтический способ завершения художественного события автором.

Как известно, с помощью категории повествования организуется и событие самого рассказывания, оформляющееся через общение «повествующего субъекта с адресатом-читателем», «в ходе которого или посредством которого произведение изображает и оценивает свой предмет» [6; 204]. При этом основная функция субъекта высказывания, организующего повествование, определяется его положением «на границе», соединяющей вымышленную действительность с действительностью автора и читателя. Категория повествования в этом случае оказывается тесно связанной с дискурсивной природой литературной деятельности и включает в себя различные коммуникативно-повествовательные стратегии, раскрывающие эстетическое единство автора, героя и читателя.

Так особенность «речевой маски» повествователя в первой и в последней повестях «Миргорода» определяется тем, что он находится одновременно и вне, и внутри изображаемого события, выступает в одно и то же время и субъектом действия, и субъектом рассказывания, отсюда и повествование в обеих повестях ведется от первого лица. Специфика такой автокоммуникативной модели повествования, реализующейся через систему «Я» – «я», в которой повествователь и читатель мыслятся как одно и то же лицо, видится в том, что в ней в результате акта художественной коммуникации происходит изменение ценностной позиции повествователя, подобно тому, как это происходит в стихотворении с лирическим героем. В результате в отдельных повестях сборника наблюдается явное несоответствие предмета описания и рассказа о нем, как, например, в «Старосветских помещиках».

Предметом описания здесь, как известно, становится идилическое изображение жизни Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, однако само событие рассказывания ведется уже в ином эстетическом русле – в элегическом ключе. Эта элегическая «составляющая» самого процесса рассказывания метонимически соответствует изменяющейся позиции главных героев повести, которые в конце произведения переживают состояние рефлексии [7; 124-134]. Не случайно после бегства серенькой кошечки Пульхерия Ивановна «задумалась», а Афанасий Иванович «хотел победить в душе своей грустное чувство». Так через рефлексии в сознании героев происходит их самоопределение, тесно связанное с отношением к «другому», через переживание смерти «другого» осуществляется осознание своей тождественности этому «другому». Поэтому идилическое завершение повествователем образов героев дополняется уже элегической рефлексией самого повествователя («Но повествование мое приближается к весьма печальному событию»), эстетически объединяющей его с героями и в то же время позволяющей ему занять положение «на границе» изображаемого и повествуемого миров. Однако такое преобразование идилического начала элегическим в «Старосветских помещиках» совершается уже в сознании автора, который с позиции вневходимости эстетически завершает и образы героев, и образ повествователя, представляя их субъектами этического выбора и поступка и тем самым сближая их с героями притчи. Отсюда в контексте всего сборника, ориентированного в своем метасюжете на передачу автором различных состояний мира в их динамике, эта повесть приобретает черты притчевости. Так через эстетические категории идилического, элегического и коммуникативную стратегию притчи раскрывается диалектика взаимоотношений героя, повествователя, автора и читателя в этой повести.

В повести же о двух Иванах автокоммуникативная стратегия повествования направлена на трансформацию драматического в сознании героев эпизода их жизни, в котором они выступают как субъекты обнаружения себя в мире, в выразительное сатирическое повествование, «когда сатирик их ведет по пути самоутверждения, неумолимо приводящего к самоотрицанию» [8; 473]. Вместе с тем, в повести наблюдается некая общая черта, объединяющая повествователя и героев. Не случайно повествователю стало «скучно на этом свете», как ранее «сделалось очень скучно» Ивану Ивановичу. Эта этикомировоззренческая позиция повествователя не только сближает его с героями повести, но и переводит конфликт произведения в особую временную плоскость, в которой смысловыми центрами выступают «тот

свет», «этот свет» и время «второго пришествия». Ср.: «... достанется вам на том свете за богопротивные слова»; «Увидите: нашьпигуют вам на том свете язык горячими иголками за такие богомерзкие слова» – говорит Иван Иванович Ивану Никифоровичу; «Скучно на этом свете, господа!; «Господь с вами, Иван Никифорович, когда же вы будете стрелять? Разве по втором пришествии» (218, 222, 266, 219). Таким образом, «комическая коллизия ссоры двух приятелей <...> оказывается незначимой в свете <...> катастрофического процесса необратимого старения миргородского земного рая и его казавшихся бессмертными обитателей» [9; 70]. Однако это эсхатологическое мироощущение получает свою эстетическую завершенность уже на уровне автора и органично вписывается в общую художественную концепцию «Миргорода», которую можно обозначить как «ностальгию» одинокого личного существования по родству со сверхличным, «ностальгию» «города» по «миру» [10; 83]. Не случайно для передачи всей сложности эстетических отношений в этой повести, когда сатирический модус художественности переводит драматическую ситуацию ссоры двух героев в псевдодраматическую, автор использует повествовательные стратегии анекдота и притчи, органично совмещая неожиданные, комические ситуации анекдота с общей риторикой сюжета, когда ссора двух героев теряет всякий смысл на фоне всеразрушающего действия времени.

Если обратиться теперь к повести «Тарас Бульба», то преобладающее в ней эпико-героическое изображение событий во многом трансформируется трагическим типом художественности, когда перед лицом изменяющегося времени главный герой оказывается шире той первоначальной роли, которая была отведена ему в существующем миропорядке. «Трагичность Бульбы, – пишет современный исследователь, – заключается в том, что через историческое время развитие разных сторон целостного эпического образа ведет к их расщеплению и самоотрицанию перед прозаическим миром, который и выражает ход времени» [11; 42]. Трагическое столкновение героя с историческим временем, активизирующее в нем экзистенциальные настроения, усиливается через ощущаемое присутствие в повести лирического начала, восходящего, в частности, к песенной традиции изображения истории. О песне как возможном источнике реконструкции и эстетического изображения истории говорит и сам повествователь. Ср.: «Светлица была убрана во вкусе того времени, о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах, уже не поющих более на Украине боролатыми старцами-слепцами в

сопровождении тихого треньканья бандуры, в виду обступившего народа; во вкусе того бранного, трудного времени, когда начались разыгрываться схватки и битвы на Украине за унию» (37). Присутствующее здесь ностальгическое чувство повествователя в определенном смысле коррелирует с настроениями главного героя, когда после ранения «оглянулся он <...> вокруг себя: все новое на Сечи, все перемерли старые товарищи. Ни одного из тех, которые стояли за правое дело, за веру и братство. <...> ... и уже давно поросла травой когда-то кипевшая казацкая сила. <...> Напрасно старались занять и развеселить Тараса; напрасно бородатые, седые бандуристы, проходя по два и по три, расславляли его казацкие подвиги. Сурово и равнодушно глядел он на все, и на неподвижном лице его выступала неугасимая горечь...» (138-139).

Своеобразным же «прологом» к этой «малой эпопее» Гоголя может служить статья писателя «О малороссийских песнях» (1833), в которой, в частности, говорится о том, что «песни малороссийские могут вполне назваться историческими, потому что они не отрываются ни на миг от жизни и всегда верны тогдашней минуте и тогдашнему состоянию чувств. <...> Это народная история, живая, яркая, <...> обнажающая всю жизнь народа» [12; 49-50]. Предложенный здесь эстетический взгляд на историю сочетается с подробным описанием военных и бытовых песен. Сам этот принцип, а также сопоставление двух типов фольклорных песен своеобразно преломляются в поэтике «Тараса Бульбы», где эстетический взгляд автора на историю дополняется последовательным чередованием в сюжете военных и бытовых эпизодов, выразительных сцен войны и мира. Как видим, песенно-музыкальная стихия в этой повести не только метонимически сближает героя, повествователя и автора, сопрягает эпический и трагический мир, но и является текстопорождающей. При этом присутствие песенного начала в структуре «Тараса Бульбы» может быть осмыслено как через традиционную фольклорную образность (пира-битвы, поля, коня и всадника, казни, степи, моря), так и через повтор отдельных сегментов текста. В повести трижды описывается ситуация встречи Тараса с сыновьями, сначала в экспозиции, а затем перед убийством Андрия и в момент казни Остапа. Развитие этого мотива размыкает эпическое пространство повествования и переводит его в трагедийный план. Другой известный мотив – прощания героев с матерью – почти зеркально повторяется затем в сцене прощания казаков с Сечью. Ср.: «Когда тронулся табор и потянулся из Сечи, все запорожцы обратили головы назад. «Прощай, наша мать! – сказали они почти в одно слово, – пусть же тебя хранит Бог от всякого

несчастья!» (75). Этот мотив выполняет сложную амбивалентную функцию в повествовательной структуре произведения. С одной стороны, он усиливает эпическое звучание повести через актуализацию в ней архетипических образов матери и ребенка. С другой – внедрение женского начала в мир заключает в себе потенциальную угрозу для эпической целостности самой Запорожской Сечи. С женским началом внутренне связан и архетипический сюжет инициации, представленный в сцене посещения Андрием прекрасной полячки, когда герою дважды приходится пройти по своеобразному «лабиринту». После первой встречи с нею в Киеве «она кликнула свою горничную, пленную татарку, и дала ей приказание осторожно вывести его в сад и оттуда отправить через забор. Но на этот раз бурсак наш не так счастливо перебрался через забор: проснувшийся сторож хватил его порядочно по ногам, и собравшаяся дворня долго колотила его уже на улице, покамест быстрые ноги не спасли его» (51). Во время же второй встречи герой попадает в осажденный город через потайной ход, пользуясь услугами «волшебного помощника» – той же пленной татарки.

«Лиризм песенного типа» представлен в повести и через суммарное изображение внутренней жизни героя, как, например, в сцене казни Остапа. Ср.: «Что почувствовал старый Тарас, когда увидел своего Остапа? Что было тогда в его сердце? Он глядел на него из толпы и не проронил ни одного движения его» (154). Также своеобразной трансформацией надгробного причитания, вызывающего ассоциации с балладой Жуковского «Людмила» (1808), является следующий отрывок. Ср. в повести: «Не одна останется вдова в Глухове, Немирове, Чернигове и других городах. Будет, сердечная, выбегать всякий день на базар, хватаясь за всех проходящих, распознавая каждого из них в очи, нет ли между их одного, милейшего всех. Но много пройдет через город всякого войска, и вечно не будет между ними одного, милейшего всех» (127) и в балладе:

Близко, близко ратных строй;
Мчатся шумною толпой
Жены, чада, обручены... <...>
Вот проходит ополченье;
Миновался ратных строй...
Где ж, Людмила, твой герой?
Где ж твоя, Людмила, радость?
Ах! прости, надежда-сладость:
Все погибло: друга нет [13; 13-14].

Как видим, во многом благодаря песенной эстетике совершается в повествуемом мире «Тараса Бульбы» соединение героини с

трагедийностью. Вместе с тем, референтные компетенции художественного дискурса реализуются здесь через жанрово-коммуникативные стратегии мифологического сказания и жизнеописания, при этом жизнеописание оказывается тесно связанным с биографией героя и выступает в качестве пражанра романа. Все это позволяет автору не только совместить эпопею с романом, но и усилить в повести «романное начало, сообщая ему внутреннее движение и полноту» [14; 142].

Завершение эстетического события в другой повести, «Вий», осуществляется через категорию трагического. «Появление трагического типа авторского завершения героя в «Миргороде» происходит <...> главным образом в результате усложнения характера, внутренней «эволюции» персонажа» [10; 60]. Вместе с тем, рассказ о событиях ведется в этой повести не только в трагическом, но и в комическом ключе. Комическое повествование связано в основном с бытовыми эпизодами повести, трагическое же – с фантастическими. При этом если комический модус фиксирует изначальное несовпадение в главном герое лица и маски, внутреннего и внешнего, то благодаря трагической модальности этот конфликт переводится в другую плоскость и передает уже столкновение героя с бытием, когда в нем «постепенно появляется избыточность личного начала, что и приводит к противоборству в душе персонажа двух различных «миропорядков», тяготеющих к противоположным полюсам» [10; 60]. Можно сказать, что в этом произведении автором создается амбивалентная художественная картина мира, преломляющаяся как через характерную внутреннюю «двубытийность» главного героя, так и через образ ведьмы, которая одновременно «является и частью нечистой силы, и носителем несравненной, притягательной красоты» [15; 16]. Не случайно с образом прекрасной ведьмы связан в повести мотив соблазна, который впоследствии станет особенно значимым в «Петербургских повестях» [19; 15].

Показательно, что к этому произведению автор дает следующее примечание: «Вся эта повесть есть народное предание. Я не хотел ни в чем изменить его и рассказываю почти в такой же простоте, как и слышал» (165). Называя «Вия» «народным преданием», подчеркивая простоту своего рассказа, автор актуализирует в нем сказочное начало, для чего использует демонологические образы, а также широко распространенный в фольклоре сюжет встречи жениха с мертвой невестой и трехкратный мотив испытания героя. В этом смысле значимыми для данной повести, как и для «Тараса Бульбы», оказываются коммуникативно-повествовательные стратегии мифологического сказания и жизнеописания. При этом жизнеописание, воспринимаемое в качестве пражанра романа, специально акцентирует

внимание на категории судьбы, отражающей этапы становления «мира в герое и через героя» [16; 37]. О значимости романного начала свидетельствует и формирующаяся в повести система рассказчиков, которая включает в себя рассказ Спирида про псаля Микиту и рассказ Дороша про Шепчиху. Эта своего рода «малая циклизация» внутри одной повести соотносится с общими принципами циклизации всего сборника, в котором эстетические отношения между героем, повествователем и автором, основанные на метонимическом принципе, воспринимаются уже как своеобразная модель самого мира, как универсум, основанный на законе взаимовозрастающего дополнения части и целого. Заключительный же эпизод повести, передающий разговор богослова Халявы с философом Тиберием Горобцом, сообщает ей черты притчевости, в которой частный сюжет о гибели философа Хомы Брута проецируется на вечный сюжет поединка божественных и демонических сил, разворачивающегося одновременно и в пространстве истории, и в пространстве человеческой души и сознания.

Подводя итоги сказанному, необходимо отметить, что метафорический и метонимический поэтические принципы в повествовательной структуре «Миргорода» позволяют писателю создать как на уровне отдельной повести, так и на уровне всего сборника внутренне целостный художественный универсум. Эстетическими центрами этого универсума выступают парадигматически выстраиваемая «вертикаль смыслов» и синтагматически соответствующая ей «горизонталь событий». В этом смысле поэтические принципы в «Миргороде» обладают внутренней системностью, которая во многом обуславливает специфику его художественной образности, эмоциональное и эстетическое единство героев, повествователей и автора, представленное такими типами художественности, как идиллика, элегизм, героика, трагизм, комизм, сатира. С поэтическим началом во многом связано и разнообразие жанрово-коммуникативных стратегий сборника, среди которых важная роль отводится мифологическому сказанию, притче, анекдоту и жизнеописанию.

Литература и примечания:

1. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Гоголь: история и современность. – М., 1985.
2. Подробнее об этом см.: Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». – СПб., 1996. – С. 65-92; Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб., 1998.

3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 2. – М., 1966. – С. 7. В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию с указанием в круглых скобках страницы.
4. Подробнее об этом см.: Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988.
5. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987.
6. Теория литературы: В 2 т. – Т. 1. – М., 2004.
7. Подробнее об этом см.: Хомук Н.В. «Старосветские помещики» Н.В. Гоголя: к проблеме антропоцентричности художественного мира // Русская повесть как форма времени: Сб. статей. – Томск, 2002.
8. Тюпа В.И. Художественность // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные термины и понятия. – М., 1999.
9. Иваницкий А.И. Об эволюции роли риторики в гоголевской фабуле // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Сб. докладов. – М., 2002.
10. Есаулов И.А. Спектр адекватности в истолковании литературного произведения («Миргород» Н. В. Гоголя). – М., 1995.
11. Хомук Н.В. Повесть Гоголя «Тарас Бульба»: от эпического мира – к трагическому // Гоголевский сборник. – СПб., Самара, 2003.
12. Гоголь Н.В. Избранные статьи. – М., 1980.
13. Жуковский В.А. Баллады, поэмы и сказки. – М., 1982.
14. Манн Ю.В. Мотив и жанр (К своеобразию повести Гоголя «Тарас Бульба») // Русская повесть как форма времени. – Томск, 2002.
15. Осадчая Л.А. Риторическая природа художественного дискурса в повестях Н.В. Гоголя («Миргород», «Петербургские повести»). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Барнаул, 2003.
16. Тмарченко Н.Д. Русский классический роман XIX века. – М., 1997.

Анотація

У статті категорія оповіді розглядається як важливий структурний елемент художнього твору, який забезпечує єдність історії та нарації, взаємозв'язок розповіді про події та події самої розповіді. Основна функція метафоричних і метонімічних поетичних принципів у зображеному світі «Миргорода» бачиться у формуванні особливої «вертикалі сенсів», прихованого авторського підтексту, в якому важливу світомоделюючу роль відіграють образи дому і храму, мотив луни, паралелізм окремих сюжетних ситуацій. Поетичні принципи в оповіданому світі збірника Гоголя забезпечують естетичну єдність автора, героя і читача; також розкривається своєрідність використання письменником жанрово-комунікативних стратегій міфологічної оповіді, притчі, анекдоту і життєпису.

Аннотация

В статье категория повествования рассматривается как важнейший структурный элемент художественного произведения, обеспечивающий единство истории и наррации, взаимосвязь рассказа о событиях и события самого рассказывания. Основная функция метафорических и метонимических поэтических принципов в изображаемом мире «Миргорода» видится в формировании особой «вертикали смыслов», скрытого авторского подтекста, в котором важную миромоделирующую роль играют образы дома и храма, мотив эха, параллелизм отдельных сюжетных ситуаций. Поэтические принципы в повествуемом мире сборника Гоголя обеспечивают эстетическое единство автора, героя и читателя, а также раскрывают своеобразие использования писателем жанрово-коммуникативных стратегий мифологического сказания, притчи, анекдота и жизнеописания.

Summary

In the article the category of narration is considered as the main structure element of fiction, which provides the unity of the story and narration, intercommunication of narration and events. The main function of metaphorical and metonymical poetical principles in the depicted world - "the world" is seen in the particular formation of "Vertical line of meanings", author's underlying idea, where the image of home and temple, echo motive, parallelism of separate situations play an important world-building role. Poetic principles in a narrative world of Gogol's collection provide an aesthetic unity of an author, a character and a reader. Also these principles show the peculiarity of using communicative and narrative strategies, myth telling, parables, funny stories and biography.