

ОСОБЕННОСТИ ФИНАЛОВ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ

(Particularidades de los finales en la prosa narrativa de N. V. Gogol)

Марина Г. Попова

Кomi государственный педагогический институт, Сыктывкар (Россия)

Marina G. Popova

Instituto Pedagógico Estatal de Komi, Syktyvkar (Rusia)

ISSN: 1698-322X

Cuadernos de Rusística Española N° 7 (2011), 137-148

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются конструктивные особенности финалов в повествовательной прозе Н.В. Гоголя; предлагается типология финалов, отмечаются общие для драматических и эпических жанров принципы построения финалов, а также анализируются специфические особенности финалов повествовательной прозы: изменение пространственно-временных рамок повествования, переход от объективированного ракурса изложения к субъективированному, контрастность финала по отношению к сюжету и другие.

Ключевые слова: поэтика финала, открытый финал, финал с функцией эпилога, драматургия, повествовательная проза, мотивы.

ABSTRACT

The article deals with the particular features of the finals in NV Gogol narrative prose, it is presented the typology of finals, it is noted common for the dramatic and epic genres principles of the finals, and are analyzed the specific features of finals in narrative prose: changes in the space-time frame of the narrative, the transition from the objective perspective to the subjective one, the contrast of finals in relation to the plot, and others.

Keywords: the poetics of the final, open final, ending with the function epilogue, drama, narrative prose, motives.

Финал наряду с заглавием, эпиграфом, началом, завязкой является одним из важнейших структурных компонентов художественного произведения. Он занимает в произведении особое положение и играет значительную роль в восприятии и осмыслении художественной целостности текста, поэтому в современном литературоведении и лингвистике финал относят к «сильным позициям» текста.

Хотя среди современных исследований есть как лингвистические, так и литературоведческие работы, посвященные изучению специфики финала, все-таки эта проблема остается недостаточно разработанной. Само понятие «финал» не является устоявшимся, не определена его структура, не выделены преобладающие типы финалов. Толковые словари определяют «финал» как «окончание, заключение, завершение, конец чего-либо», или в качестве определения приводится синоним «концовка» как «заключительный компонент литературного произведения или какой-либо его части» (Ожегов 1992: 892). В литературоведческой и лингвистической литературе финал толкуется как «заключительная часть эпического и драматического

произведения» (ЛЭС 1987: 468), как «заключительный эпизод или описание последней фазы развертывания фабулы (сюжета) произведения» (Гальперин 1981: 135). В связи с такими определениями финалу приписывают функцию интеграции всего текста: «само конечное положение <...> придает финалу определенное итоговое значение: финал проясняет, концептуально завершает или разрешает конфликт произведения» (Гальперин 1981: 136). Кроме того, финал, будучи непосредственно связан со смыслом названия, является одной из конкретных форм категории завершенности, которая ставит предел развертыванию текста, выявляя его содержательно-концептуальную информацию, имплицитно или эксплицитно содержащуюся в названии (Гальперин 1981, Бялоус 1985).

Также недостаточно определена сущность финала. Аристотель считал концом то, «что само по необходимости или по обыкновению следует непременно за другим, после же него нет ничего другого» (1957: 15). Данное философское решение проблемы дает представление о нижней границе конца, т. е. позволяет отграничивать текст от нетекста, но не указывает на исходную точку конца – его начало (т. е. верхнюю границу). В связи с этим Н.И. Бялоус (1985) замечает, что в художественной литературе, в зависимости от жанра, имеются маркеры или сигналы конца, по которым можно определить верхнюю границу финала. Так, роман обычно завершается эпилогом. Басни обязательно завершаются выводом-моралью. Сказки – клишированными фразами типа «И я там был, мед-пиво пил...». Помимо этого, конец текста может маркироваться и другими средствами, определяющими его отдельность как микротекста и как относительно автономной единицы с функцией конца. Переход к финалу текста может отмечаться: 1) сменой контекстов (например, повествовательного описательным, или оценочным); 2) сменой пространственно-временного плана, что наиболее характерно для финала с функцией эпилога; 3) сменой ракурсов изложения (переход от субъективированной формы речи к объективированной).

По всей видимости, сущность финала и его структуры невозможно обозначить однозначно. И.В. Данилевич делает попытку охарактеризовать финал драматического произведения как специфический элемент его структуры. Исследовательница дает следующее толкование понятию «финал»: «Эмоционально-смысловое завершение, включающее в себя развязку и завершающий пассаж (... часть текста, следующую за развязкой драматического произведения)» (Данилевич 2009). Несмотря на то, что приведенное определение И.В. Данилевич относит к финалам драмы, его вполне возможно применить и к финалам эпических произведений. Так, в эпических произведениях развязкой может служить «событие или события, <...> распутывающие сюжетные осложнения», обозначающее «исход событий, решение противоречий (конфликта) сюжета» (СЛТ 1974: 307-308); а завершающим пассажем может быть эпилог как «заключительный элемент произведения, в котором сообщается о дальнейшей судьбе героев, а также подводятся итоги содержащейся в произведении истории» (ЛЭПТ 2001: 587).

Как мы уже отметили выше, финал важен, прежде всего, тем, что это единственный компонент текста, актуализирующий категорию завершенности. Он закрывает художественную систему, «запечатывает» ее. Так же, как и начало, конец произведения отмечает смену деятельности и для автора, и для читателя. Для автора конец текста всегда носит интенционный, индивидуальный характер. Интенционность завершения проистекает из авторского предположения (убеждения), что концепт

сформирован и адекватно представлен в своем развитии читателю. Как отмечает И.Р. Гальперин, «текст можно считать завершенным тогда, когда, с точки зрения автора, его замысел получил исчерпывающее выражение <...> Когда, по мнению автора, желаемый результат достигнут самим поступательным движением темы, ее развертыванием – текст завершен» (1981: 131). Таким образом, как скоро автор посчитал свою основную идею воплощенной, то текст «закрывается», завершается. Однако в некоторых случаях автор сознательно оставляет проблему нерешенной, но это не означает то, что текст незавершен. Текст завершен именно тем, что поставленная проблема представляется автору не назревшей для однозначного решения (Гальперин 1981). Для читателя же такое авторское завершение отнюдь не очевидно. Чем больше самостоятельности разрешает автор читателю, реализуя свою прагматическую установку воздействия на него посредством нерешенной проблемы, тем выше вероятность, что читатель не воспримет конец текста как завершение произведения. Отсюда, с читательской позиции, текстовые концовки классифицируются как «открытые» и «закрытые».

И.В. Данилевич считает, что именно оппозицию «открытости – закрытости» необходимо поставить во главу угла, рассматривая сущность финала в драме. Как правило, закрытым финалом принято называть такой финал, при котором полностью и исчерпывающим образом разрешается конфликт произведения. Сущность же открытого финала не имеет однозначного определения. И. В. Данилевич, опираясь на «Эстетику» Г.В.Ф. Гегеля, называет открытым финалом такой, который разрешает конфликт, но не исчерпывает его полностью.

Характеризуя специфику открытого финала, исследовательница обращается, в частности, к финалам гоголевских пьес и отмечает следующие их особенности: необычность и неожиданность развязки, которые достигаются за счет «миражной интриги», возникающая в связи с этим странность, порождающая окаменение персонажей от непредсказуемости поворотов действия в пьесе. Наиболее полное выражение мотив окаменения получает в «Ревизоре», в знаменитой «немой сцене», отличающейся смысловой неоднозначностью и дающей возможности для различных интерпретаций. Ситуация окаменения вызывает своей масштабностью неожиданное изменение функции слова (слово вытесняется поступком). Для открытых финалов гоголевских пьес характерны также актуализация авторской позиции, авторская оптимистичность, недоговоренность, которая в свою очередь рождает неоднозначность. Данные специфические черты финалов произведений Гоголя определяются как драматургическим новаторством самого Гоголя, так и преемственностью пьес писателя по отношению к предшествующей традиции.

Следует отметить, что, обращаясь к проблеме финала в произведениях Гоголя, исследователи чаще обращают внимание именно на специфику драматических финалов. На примере же эпических жанров эта проблема исследована меньше. Вместе с тем финалы в повествовательной прозе Гоголя имеют много общего с финалами его драматических произведений, а потому могут быть всесторонне охарактеризованы лишь в рамках целостной творческой системы писателя, с учетом всех ее специфических особенностей. При всем жанровом и тематическом многообразии художественного мира Гоголя, его творчество отличается цельностью, которая создается рядом сквозных мотивов и стилевых доминант (тяготение к циклизации, обобщению, создание пространственного образа мира, использование фантастики и др.), проявляющихся в произведениях разных жанров и написанных в

разные периоды творчества. Тяготение писателя к этим общим принципам поэтики проявилось, в частности, в общих принципах построения финалов эпических и драматических произведений.

В рамках данной статьи мы попытаемся классифицировать финалы эпических произведений Гоголя и выявить их специфические особенности. Выше уже было отмечено, что финал эпического произведения включает в себя развязку конфликта, которая предполагает изображение события или событий, распутывающих сюжетные осложнения, и эпилог. Эпилог представляет собой «заключительный компонент произведения, финал, отделенный от действия, развернутого в основной части текста. В эпилогах многих романов и повестей, обычно следующих за развязкой, изображается жизнь героев через значительный промежуток времени после завершения действия. Порой в эпилоге обсуждаются нравственные, философские, эстетические аспекты изображаемого («Война и мир» Л.Н. Толстого), освещается личность автора («Цыганы» А.С. Пушкина)» (ЛЭС 1986: 808). Кроме того, эпилог иногда выделяется графически отдельной главой, при этом он может снабжаться заголовками типа «Эпилог», «Вместо эпилога», «Заклучение», и т. п., либо название последней главы заменяют слова: «... и последняя».

Многие исследователи называют финалы гоголевских повестей эпилогами (Г.А. Гуковский, Ю.В. Манн, В.М. Маркович, Ю.М. Лотман), однако, на наш взгляд, это спорный вопрос. Если говорить о финалах гоголевских повестей, то вряд ли можно сказать, что большинство из них имеют эпилоги, так как обязательные признаки эпилога (отделенность от действия, развернутого в основной части текста, временная отдаленность от событий, описываемых в произведении, его графическое выделение) в них нередко отсутствуют. Кроме того, эпилоги присущи преимущественно эпическим жанрам большой формы, тогда как многие произведения Н.В. Гоголя, называемые в силу традиции повестями, близки к жанру новеллы. Иногда, конечно, в финалах произведений Гоголя проявляются некоторые черты, роднящие его с эпилогом, поэтому такие финалы мы будем называть финалами с функцией эпилога. Гоголевских произведений с такими финалами достаточно много, можно даже сказать большинство, и у каждого свои особенности, о которых мы скажем ниже. Но сначала обратим внимание на произведения, имеющие так называемые открытые финалы. К ним относятся повесть «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», отрывок «Рим», поэма «Мертвые души».

Для всех этих произведений характерна незавершенность, однако природа ее различна. Открытые финалы повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» и отрывка «Рим» связаны, на наш взгляд, с поэтикой фрагмента, культивировавшегося в романтической литературе как жанр, наиболее адекватно отражающий представления о бесконечности и разнообразии бытия. Несмотря на то, что неоконченность «Рима» объясняется творческой историей произведения (по наблюдениям Г.А. Гуковского, сам Гоголь ощущал «Рим» как повесть незавершенную, как только начало романа (1959: 224)), поэтика жанра фрагмента сказалась на его художественной специфике, о чем свидетельствует тот факт, что Гоголь публикует «Рим» как отрывок, снабжая его соответствующим жанровым подзаголовком. Отличающая это произведение романтическая поэтика незавершенности «указывает на бесконечное движение и беспредельность художественной мысли и художественного познания» (Грешных 1991: 15). С поэтикой незавершенности связана и формальная неоконченность повести о Шпоньке, однако здесь мы видим не ее реализацию, а ироническое

обыгрывание. Повествование повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» обрывается на середине, на самом интересном месте. Это мотивировано тем, что якобы вторая часть рукописи пропала по вине безграмотной старухи, растаскавшей половину тетрадки под пирожки. Несмотря на кажущуюся необычность такого финала, этот прием – неоконченность повести, мотивированная частичной утратой рукописи – уже был известен в русской литературе начала XIX века. Так, например, его использовал А.С. Пушкин в «Повестях Белкина». «Незавершенность» повести, таким образом, фиктивна, повесть эта окончена, ее «неоконченность» есть особый и острый вид концовки» (Гуковский 1959: 239).

К открытым финалам относится и концовка первого тома поэмы «Мертвые души», и связано это, также как и в случае с «Римом», с тем, что первый том представляет собой часть одного большого произведения. Известно, что план «Мертвых душ» изначально мыслился Гоголем как трехчастное соединение относительно самостоятельных, завершенных произведений. Трехчастная структура была очень важна для писателя, поскольку он подобно Данте хотел провести своего героя через «Ад», «Чистилище» и «Рай». И факт отсутствия двух последних частей поэмы позволяет нам говорить о том, что «Мертвые души» являются незавершенным произведением, лишь фрагментом единого целого. Однако не только генезис произведения, но и внутренние структурно-семантические его особенности определяют поэтику финала. Открытость финала первого тома «Мертвых душ» связана с организующим художественное пространство поэмы образом дороги. В произведении возникает мотив пути как постоянного непрерывного движения к какой-либо цели, так как эта дорога не имеет ни начала, ни конца. Путь у Гоголя принципиально безграничен – в оба конца, он может состоять как в бесконечном восхождении, так и в бесконечном падении. С появлением образа дороги как формы пространства формируется и идея пути как нормы жизни человека. Ю.М. Лотман замечает, что герои Гоголя резко делятся на движущихся («герои пути»), к которым писатель относит Чичикова, и неподвижных. Движущийся герой всегда имеет цель. «И даже если это мелкая, своекорыстная цель и, соответственно с этим, траектория движения коротка и он, достигнув желаемой им точки, может остановиться, автор все же выделяет его из мира неподвижных кукол. Герой, который может остановиться, может и не остановиться. Он еще не застыл, и автор надеется временное и эгоистическое движение превратить в непрерывное и ограниченное» (Лотман 1988: 291). С этим связаны надежды автора на возрождение Чичикова.

Кроме того, характер финала «Мертвых душ» связан с действующим в поэме принципом миражной интриги (Ю.В. Манн). На протяжении всего повествования мы видим, что целенаправленные действия Чичикова не приводят к успеху. Отлично продуманный план героя наталкивается на целую вереницу непредвиденных поступков других персонажей. В поэме до конца действия не ясен исход интриги (уедет ли Чичиков благополучно). Такого рода неясность была свойственна и «Ревизору», и «Женитьбе», и «Игрокам». Отчасти неясен и тот уровень «игры», который представляет Чичиков (это также напоминает нераскрытость уровня «игры» Утешительного в «Игроках»). Хотя мы с самого начала понимаем, что являемся свидетелями аферы, но в чем состоит ее конкретная цель и механизм, становится полностью ясным лишь в последней главе. Чичиков благополучно уезжает из города, увозя с собой все свои купчие. Он низвергнут в общественном мнении, но не разоблачен, а значит может проводить аналогичные аферы в других городах России. Это указывает на

то, что действия Чичикова неоднократны, длительны, и возможно бесконечны, что также говорит о незавершенности поэмы, о непредсказуемости ее развязки.

Одна из специфических особенностей открытых финалов заключается в том, что они характеризуются внезапностью и неожиданностью завершения, и потому, как правило, краткостью. Однако финал первого тома «Мертвых душ» является довольно растянутым. Это связано, на наш взгляд, с кумулятивным принципом построения, характерным для некоторых сказочных сюжетов. В основу композиции кумулятивной сказки положен принцип многократного повторения единицы сюжета, когда однотипные эпизоды следуют друг за другом, словно бусинки нанизываются на цепочку. Такой принцип построения характерен, например, для сказки «Репка» (Пропп 1986: 244). В «Мертвых душах» мы видим реализацию этого принципа: Чичиков приезжает в гости к помещикам, дается описание хозяина дома, затем происходит разговор, в котором герой объясняет цель своей поездки, совершается купля-продажа и т. д. – такая ситуация повторяется несколько раз, причем между этими эпизодами нет развития сюжета, т. е. сюжет здесь, как и в кумулятивной сказке, ослаблен. В связи с этим довольно проста и композиция поэмы. Схематично ее можно представить так: экспозиция (приезд в город Чичикова) – ряд однотипных эпизодов (кумулятивное насаждение) – финал (отъезд героя). Таким образом, можно говорить о том, что событийный план поэмы ослаблен и представляет собой некий контраст по отношению к финальной «катастрофе». Финал кажется более насыщенным событиями, нежели основное развитие действия. Концовка «Мертвых душ» достаточно растянута, она охватывает собой почти две последние главы, причем развязка, куда входит разоблачение Чичикова, «Повесть о капитане Копейкине», биография героя (которая, казалось бы, должна бы быть в начале повествования) и его отъезд, занимает большую по объему часть финала.

За развязкой в «Мертвых душах» следует завершающий пассаж. Здесь знаком завершения текста является, на наш взгляд, смена ракурса изложения: голос повествователя сменяется голосом автора – лирического героя поэмы так же, как бричка Чичикова "превращается" в птицу-тройку. Вместе с тем этот переход от объективного плана повествования к субъективности лирического финала перекликается с аналогичными переходами от повествования о чичиковском предприятии к лирическим отступлениям, благодаря чему финал первого тома не воспринимается как завершение, а предстает как одно из многочисленных "вторжений" авторского голоса в повествование, что так же создает ощущение открытости, незавершенности.

Обратимся теперь к тем повестям, которые, как мы уже сказали, имеют финал с функцией эпилога. К таким произведениям относится большинство повестей Гоголя. Но особо следует выделить следующие: «Вечер накануне Ивана Купала», «Ночь перед Рождеством», «Заколдованное место», «Старосветские помещики», «Вий», «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и «Шинель». В финалах названных повестей прослеживается присутствие различных характеристик эпилога. Так, в «Ночи перед Рождеством» концовка повести отделяется от основного текста отступом, служащим читателям индикатором, который переключает его внимание с одного предмета изображения на другой. Такое графическое выделение финала есть и в «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Более того, концовки данных повестей предполагают смену пространственно-временного плана, что также характерно для финала с функцией эпилога. Финалы этих повестей отделены от

основного действия временным промежутком. Действие, описываемое в повести о двух Иванях, отделяет от ее концовки несколько лет, на протяжении которых тяжба между Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем продолжается. В «Ночи перед Рождеством» временной промежуток, очевидно, короче, но здесь глазами проезжего архиерея мы видим ту же Оксану, но уже являющуюся женой кузнеца Вакулы. Она стоит у дверей своей новой хаты с дитятей на руках. Также мы узнаем и том, что Вакула «выдержал церковное покаяние и выкрасил даром весь левый крылос зеленою краскою и красными цветами» (Гоголь: 1994: Т. I, 128), «на стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо» (Гоголь 1994: Т. I, 128). В народных поверьях изобразить черта со смешной или уродливой стороны – значит овладеть злом, побороть его; а плевков в сторону черта – это своеобразный знак презрения к злой силе. Таким образом, можно сказать, что в этой повести черт благочестивой кистью Вакулы посрамлен, побежден и обезврежен. Но не все так просто в гоголевских финалах. Казалось бы, черт одурочен, зло низвергнуто, но тут же, в финале, возникает неожиданная нота – страх перед нечистой силой: «...а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: «*Он бачь, яка кака намалевана!*» И дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» (Гоголь 1994: Т. I, 129). Ю. Манн считает, что возникающий в финале образ ребенка – не случайность (1996). Дело в том, что детское восприятие, в отличие от взрослого, наивно, более обострено и чутко, поэтому дети могут видеть и чувствовать то, чего не в силах увидеть и почувствовать взрослый. По христианским представлениям маленький ребенок сродни ангелу – наивен и чист, и является посредником между Богом и людьми. Младенец в финале «Ночи перед Рождеством» что-то чувствует. Однако, это предчувствие недоброго, т. к. картина с изображением черта вызывает у него страх, он словно чувствует присутствие нечистой силы. Повествование, таким образом, заканчивается на тревожной ноте.

Следует отметить, что наличие нарочито немотивированного аккорда в финале произведений – прием, характерный для Гоголя. Подобная ситуация присутствует и в концовке «Сорочинской ярмарки», где посреди всеобщего карнавного веселья раздается «грустный вздох оставленного» (Манн 1996: 23).

Концовки, отделенные от основного действия временем и повествующие о дальнейших судьбах главных персонажей, характерны и для других повестей Гоголя. Ярким финалом, наиболее полно представляющим специфические особенности гоголевской поэтики, является финал «Вечера накануне Ивана Купала».

Финал эпического произведения мы определили как сумму развязки и завершающего пассажа (в данном случае эпилога). Завершающая сцена развязки «Вечера накануне Ивана Купала» описана так: «Сбежались люди, принялись стучать; высадили дверь: хоть бы душа одна. Вся хата полна дыма, и посередине только, где стоял Петрусь, куча пеплу, от которого местами поднимался пар. Кинулись к мешкам: одни битые черепки лежали вместо червонцев. Выпуча глаза и разинув рты, не смея пошевелинуть усом, стояли козаки, будто вкопанные в землю. Такой страх навело на них это диво» (Гоголь 1994: Т. I, 51). Здесь явно прослеживаются элементы «общей ситуации», для которой характерно единое переживание всеми персонажами случившегося. Глаголы в этом отрывке подтверждают мысль о единстве действия и переживания: «сбежались», «принялись стучать», «высадили»,

«стояли». Создается впечатление, что здесь действует не множество людей, а один слаженный организм, «все» выступает в «одном».

Элементы «общей ситуации» наблюдаются и в финале «Сорочинской ярмарки» в сцене танца, в концовке «Портрета», когда «то же самое движение сделала вся толпа слушавших...», «и долго все присутствовавшие оставались в недоумении» (Гоголь 1994: Т. III, 108). В финале «Портрета» происходит событие (пропажа портрета), которое указывает на то, что зло неистребимо, и конфликт в данной ситуации не получает полного разрешения, что сближает финал этой повести с произведениями с открытыми финалами. Мы не включили «Портрет» в группу повестей с финалом с функцией эпилога, но здесь ярко выражен индикатор конца. В этой повести конец текста маркируется при помощи «смены ракурсов изложения: перехода от субъективированной формы речи к объективированной» (Бялоус 1985: 23). Здесь мы видим, как голос рассказчика (сына художника - создателя портрета) сменяется речью повествователя.

Другая особенность гоголевской поэтики в «Вечере накануне Ивана Купала» связана с реакцией персонажей на случившееся. Они словно замирают от изумления, подобно героям «Ревизора» в «немой сцене». Такую ситуацию Ю.В. Манн назвал «формулой окаменения». М. Эпштейн (1996) в рамках этой формулы различает еще несколько категорий, которые также характерны для поэтики Гоголя. Во-первых, это категория долгого, неотрывного, пристального взгляда - «вперенного взгляда». Чаще всего, «вперенный взгляд» возникает у гоголевских героев при встрече с нечистой силой. Эту ситуацию, когда именно «долгий, неотрывный взгляд сосредотачивает в себе бесовскую власть над человеком» (Эпштейн 1996: 131), можно встретить во многих произведениях Гоголя: «Оксана, переступив через порог и увидев кузнеца, вперила с изумлением и радостью в него очи» («Ночь перед рождеством», Гоголь 1994: Т. I, 128), «Старуха стала в дверях и вперила на него сверкающие глаза» («Вий», Гоголь 1994: Т. II, 328), «Вдруг гребцы опустили весла и недвижно устави́ли очи... страх и холод прорезался в козацкие жилы» («Страшная месть», Гоголь 1994: Т. I, 133), «Тут вперила она свои бледные очи в окошко... и недвижно остановилась», «страшно вонзила в него очи Катерина» («Страшная месть», Гоголь 1994: Т. I, 143). Так и в финале «Вечера накануне Ивана Купала» взгляд козаков останавливается на битых черепках, принадлежащих лукавому.

По замечанию М. Эпштейна, «вперенный взгляд» у Гоголя сопровождается мотивом широко открытых глаз и рта (невозможность произнести и слова): «Выпуча глаза и разинув рты,... стояли козаки» («Вечер накануне Ивана Купала», Гоголь 1994: Т. I, 51), «Неподвижно, с отверстым ртом стоял Чартков перед картиною» («Портрет», Гоголь 1994: Т. III, 70), «Кум с разинутым ртом превратился в камень: глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить» («Сорочинская ярмарка», Гоголь 1994: Т. I, 29), «Одеревенел Корж, разинув рот и ухватясь рукою за двери» («Вечер накануне Ивана Купала», Гоголь 1994: Т. I, 43), «...десятские приресли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих» («Майская ночь, или Утопленница», Гоголь 1994: Т. I, 65). «Вперенный взгляд» с широко открытыми глазами «связан с остановленным взглядом, с неподвижностью, окаменением» (Эпштейн 1996: 131): козаки стояли «не смея пошевелить усом», «будто вкопанные в землю».

Кроме этих характеристик ситуации окаменения можно добавить следующее: «окаменение чаще всего носит всеобщий характер. Застывают все персонажи,

причастные к данному моменту действия. Так происходит и в финале повести «Вечер накануне Ивана Купала». Точно также в «Майской ночи, или Утопленнице» застывают преследователи, обнаружившие свояченицу, но застывает и свояченица, «изумленная не менее их». И второе, что нужно заметить: ситуация окаменения фиксирует какое-то сильное переживание, связанное с испугом - страхом: «Такой страх навело на них это диво».

Сцену окаменения также называют «немой сценой», т. к. во время этой ситуации изменяется статус слова, или, если быть точнее, слова вообще отсутствуют. Герои, пораженные чем-либо, буквально теряют дар речи: «Здесь художник, не договорив еще своей речи, обратил глаза на стену» («Портрет», Гоголь 1994: Т. III, 108), «Другая половина слова замерла на губах рассказчика» («Сорочинская ярмарка», Гоголь 1994: Т. I, 30). Иногда слово вытесняется поступком, подобно прыжку Подколесина в финале «Женитьбы». Такая ситуация складывается в финале «Вия»: «... заметивши, что язык его не мог произнести ни одного слова, он осторожно встал из-за стола, и, пошатываясь на обе стороны, пошел спрятаться в самое отдаленное место в бурьяне» (Гоголь 1994: Т. II, 355). Помимо этого, как мы уже отметили, финал этой повести близок к эпилогу, т. к. события, происходящие в концовке, отделены от основного сюжета произведения значительным промежутком времени. В начале повести философ Хома Брут, богослов Халява и ритор Тиберий Горобець являются еще только бурсаками, проходящими курс наук в семинарии. В финале же встречаются друзья Хома Брута, с которыми «произошли большие перемены»: богослов Халява стал к этому времени «звонарем самой высокой колокольни», Тиберий Горобець «в то время был уже философ и носил свежие усы». Финал этой повести примечателен тем, что изображенные в нем события происходят после смерти главного героя. У Гоголя ситуация, когда со смертью персонажа не прекращается жизнь и события идут своим ходом, повторяется не раз. Так же происходит в «Невском проспекте» и «Шинели». Такая ситуация у Гоголя возникает словно бы специально для того, чтобы подчеркнуть нетрадиционность ее решения. Например, в «Невском проспекте» повествователь после смерти художника Пискарева, не выдержавшего крушения мечты, обращается к живущему Пирогову, который «продолжает жить, легко забывая стыд и позор за пирожками в кондитерской и вечерней мазуркой» (Бочаров 1978: 199). То есть происходит переход от более «достойного к менее достойному» (Манн 1996: 27), тогда как традиционной логике соответствовал бы переход от менее достойного к более достойному. В «Шинели» также происходит переход, но не от достойного к недостойному, а от реального к проблематичному: «продолжением реальных страданий персонажа становится призрачное торжество, венцом действительной несправедливости – проблематичная награда» (Манн 1996: 28).

Кроме того, наличие в финальной истории фантастического элемента делает концовку повести контрастной по отношению к предшествующему повествованию. Ю. Манн заметил: «В «Шинели» скрыта тонкая игра, контраст «бедной истории» и ее «фантастического окончания» (1996: 101). Так, в финале вместо покорного Акакия Акакиевича появляется чиновник, громко заявляющий о своих правах, вместо утраченной шинели – шинель с генеральского плеча, вместо «значительного лица», которому недоступно чувство сострадания, - «значительное лицо», смягчившееся, мучимое упреками совести. Финал словно компенсирует все то, чего не было в повествовании. Но несмотря на это, концовка все же не смягчает трагического

исхода повести, не растворяет его в другом противоположном настроении, а, скорее, наоборот, усиливает основной тон сопутствующими контрастирующими нотами. Поэтому неожиданный фантастический финал не снимает основного конфликта повести.

В противовес «бедной истории» и «фантастическому окончанию» «Шинели» можно поставить фантастическую историю и бедный, не удовлетворяющий читательский интерес финал повести «Нос». Уже с первых слов повествователь ставит перед читателем загадку: «Марта 25 числа случилось в Петербурге необыкновенно странное происшествие». Если необыкновенное, значит, будет разъяснение, разгадка. Странность, необыкновенность этой истории усиливается на протяжении всего повествования. Но, несмотря на все попытки персонажа разгадать тайну, разгадки не происходит. Даже в финале, где, казалось бы, существует единственная последняя возможность снять все противоречия, дать разрешение загадке, повествователь вдруг отходит в сторону и начинает изумляться вместе с читателем: «Чепуха совершенная делается на свете. Иногда вовсе нет никакого правдоподобия» (Гоголь 1994: Т. IV, 136). Таким образом, события, образующие сюжет, остаются уже без всяких объяснений, происшествие до конца не разрешается. Его приходится воспринимать по принципу: невероятно, но факт: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, - редко, но бывают» (Гоголь 1994: Т. IV, 136). И приходится считать возможность невероятного свойством самой фактической реальности.

Особняком среди всех повестей стоит повесть из цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» «Страшная месть». Финал здесь представляет собой песню слепого старца, играющего на бандуре. Его песня рассказывает нам историю двух братьев Ивана и Петро. Когда мы читаем повесть, перед нами возникает много непонятных моментов. Например, какая вина лежит на отце Катерины, чего он боится и от чего бежит, почему появляется всадник с закрытыми глазами, который затем вершит суд над колдуном и др. Такой финал, завершающий действие, открывает в нем все неясное, предлагает свое объяснение, и оно ни в чем не противоречит прежде сказанному. Песня бандуриста разъясняет, что на отце Катерины лежит вина его далекого предка Петро, позавидовавшего своему названному брату Ивану и убившего его. Колдун является последним потомком Петра – «такой злодей, какого еще и не бывало на свете!» (Гоголь 1994: Т. I, 163). Он бежит от «страшной мести», которая была испрошена Иваном и определена божьим решением. Всадник с закрытыми глазами – Иван, совершающий возмездие: «пусть придет он ко мне, и брошу я его с той горы в самый глубокий провал» (Гоголь 1994: Т. I, 163). Смерть колдуна – это месть его предков. Все события в песне и повести совпадают. «Неопровергаемость мифа, его совпадение с событиями повести перевертывает перспективу: финал повести становится завязкой и главным трагическим действием, а судьба колдуна, Данилы, Катерины ее реальным финалом» (Манн 1996: 45). Здесь меняются местами основное действие и финал: финал становится как бы предисловием к рассказанной только что истории, поэтому и колдун, и события, происходящие в повести, освещаются по-новому. Отчасти этот финал похож на развязку «Ревизора»: «Основной конфликт разрешается,... но финал, помимо этого, содержит в себе завязку нового, аналогичного разрешенному только что, конфликта» (Данилевич 2009). Действие «Страшной мести» посредством финальной песни бандуриста как бы возвращается к своей исходной точке, но читатель на происходящие в повести события смотрит по-иному, со знанием их предыстории.

На основе анализа финалов гоголевских произведений можно сделать следующее наблюдение: довольно часто в финалах возникают мотивы суда, возмездия, вмешательства потусторонних сил в мир живых. Последний очевиден в «Вечере накануне Ивана Купала» и «Портрете», когда предметы, вещи, связанные с нечистой силой (мешки с золотом, портрет ростовщика), изменяют свое состояние, превращаются в прах, битые черепки или вовсе исчезают непонятным образом посредством вмешательства в мир людей некоей иной, надличностной силы. Мотив возмездия, как торжество справедливости, сопровождает финал «Шинели». Мотив суда, Страшного Суда характерен для финалов «Страшной мести» и «Ревизора». В финале «Страшной мести» описывается землетрясение, под ударами которого погибают совсем непричастные к старинному событию люди. Это описание, по сути, является первым гоголевским образом стихийного бедствия, страшной катастрофы, который затем будет развит в статье «Последний день Помпеи», отразится в структуре «Ревизора» и в образе всемирного землетрясения в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Современными учеными не единожды высказывалась мысль о том, что заключительная сцена «Ревизора» являет собой символическую сцену Страшного Суда (Лебедева 2002, Воропаев 2002), когда человек уже ничего не может изменить в своей судьбе, он даже не может шевельнуть пальцем (окаменение). Надо заметить, что идея Страшного Суда должна была получить развитие и в «Мертвых душах», так как она вытекает из замысла произведения. Один из черновых набросков, относящийся к неосуществленному продолжению поэмы, прямо рисует картину Страшного суда (Воропаев 2002: 15). В.А. Воропаев отмечает, что эсхатологическая тема пронизывает все творчество Гоголя, что связано с одной из главных мыслей Гоголя: необходимость для каждого человека духовного совершенствования (2002).

Итак, мы увидели, что в повествовательной прозе Гоголя присутствуют как открытые финалы, так и закрытые финалы с функцией эпилога. Мы показали, что поэтике финалов гоголевских произведений свойственны общие принципы, действующие в драматургии и повествовательной прозе. В финалах эпических произведений Гоголя прослеживаются те же особенности, что и в финалах его пьес: неожиданность, необычность, странность, фантастичность, изменение статуса слова, актуализация авторской позиции, использование ситуации окаменения и «формул обобщения». Это объясняется реализацией общих для драматургии и повествовательной прозы Гоголя принципов миражной интриги, общей ситуации и других особенностей поэтики. Вместе с тем, финалы эпических произведений отличаются от драматических рядом специфических особенностей: сменой пространственно-временных рамок повествования, переходом от объективированного ракурса изложения к субъективированному, контрастностью финала по отношению к сюжету.

БИБЛИОГРАФИЯ

- АРИСТОТЕЛЬ (1957): *Об искусстве поэзии*. Гослитиздат. Москва.
- БОЧАРОВ, С. Г. (1978): «Петербургские повести Гоголя». В кн.: *Н. В. Гоголь Петербургские повести*. Сов. Россия. Москва.
- БЯЛОУС, Н. И. (1985): «К вопросу о статусе конца текста». В кн.: *Лингвистический анализ текста*. ИГПИ. Иркутск.

- ВОРОПАЕВ, В. А. (2002): «На зеркало неча пенять». (Смысл эпиграфа и «немой сцены» в комедии Гоголя «Ревизор»), *Русская речь*, 6, сс. 6-15.
- ГАЛЬПЕРИН, И. Р. (1981): *Текст как объект лингвистического исследования*. Наука. Москва.
- ГОГОЛЬ, Н. В. (1994): *Собрание сочинений: В 9 т.* Русская книга. Москва.
- ГРЕШНЫХ, В. И. (1991): *Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления*. Издательство ЛГУ. Ленинград.
- ГУКОВСКИЙ, Г. А. (1959): *Реализм Гоголя*. Гослитиздат. Москва, Ленинград.
- ДАНИЛЕВИЧ, И. В. (2009): «Поэтика финала в русской драматургии 1820 – 1830-х годов». http://aseminar.narod.ru/avto_danil.htm.
- ЛЕБЕДЕВА, О. Б. (2002): «Брюллов, Гоголь, Иванов. Поэтика «немой сцены» - «живой картины» комедии «Ревизор» В кн.: *Поэтика русской литературы*, сб. статей. Москва, сс. 113-125.
- ЛЭС (1987): *Литературный энциклопедический словарь*. Москва.
- ЛЭТП (2001): *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва.
- ЛОТМАН, Ю. М. (1988): *В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь*. Москва.
- МАНН, Ю. В. (1996): *Поэтика Гоголя: Вариации к теме. Coda*. Москва.
- СЛТ (1974): *Словарь литературоведческих терминов*. Москва.
- ПРОПЦ, В. Я. (1986): *Фольклор и действительность*. Наука. Москва.
- ЭПШТЕЙН, М. (1996): «Ирония стиля: демоническое в образе России у Гоголя», *Новое литературное обозрение*, 19, сс. 129-145.