той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих" (Ин. 15, 13). Ср.: "Пусть же стоит на вечные времена православная Русская земля и будет ей вечная честь" (138); "Пусть же после нас живут еще лучшие, чем мы, и красуется вечно любимая Христом Русская земля!" (141). Однако героизация противника позволяет считать вполне соответствующим **спектру** адекватных истолкований повести и высказанное недавно предположение, что в "избытке авторского видения" изображается **братоубийственная** война[28]. Строго говоря, у героев первой повести, людей идиллического "золотого века", нет врагов; во второй именно в борьбе с врагами герои реализуют себя как героические личности. Любовь к ближнему здесь трансформировалась в верность ролевому "долгу", разобщающему человечество, и растворена в "пафосе отечества" (Гегель). Любовь же Андрия к полячке – представителю инородного и иноверного запорожцам мира автоматически отторгает героя от казацкого "товарищества".

Этот поворот художественной мысли автора вполне закономерен. Кроме наказания человечества за нарушение идиллического (евангельского) наказа, приводящего к усилению процесса апостасии, упоминание о Филемоне и Бавкиде уже готовит читателя к общей ситуации "метаморфоз", превращений, которые происходят с людьми "золотого" века в "Тарасе Бульбе" и будут происходить в других повестях "Миргорода".

ГЛАВА 4. "ВИЙ"

Повесть "Вий" открывает вторую часть "Миргорода", следуя непосредственно за "Тарасом Бульбой". При анализе можно обнаружить ряд моментов, позволяющих сблизить эти повести.

В обеих автор ведет героев по пути **испытаний** (три главных испытания Бульбы: измена Андрия, гибель Остапа, пленение и гибель на костре, – и три ночи Хомы Брута). При этом, хотя оба героя гибнут, повествование заканчивается не смертью их, а реакцией на их смерть других персонажей: казаки "говорили про своего атамана" (171); бурсаки обсуждают гибель Брута. Нужно отметить и равное число главных действующих лиц. Их там и здесь – трое: Бульба с двумя сыновьями и три бурсака. Сближает эти повести и разрушительная роль прекрасной молодой женщины.

Обратим внимание и на непосредственную текстуальную перекличку повестей. Слова Тараса Бульбы перед смертью: "Думаете, есть что-нибудь на свете, чего бы побоялся козак?" (172). Хома Брут, словно обмолвившись, также называет себя казаком, как будто утверждая тем самым свою способность к героическому самоопределению: "Что я за козак, когда бы устрашился" (207). И еще: "Разве я не козак?"; "За ужином он говорил о том, что такое козак, и что он не должен бояться ничего на свете" (215).

Начало "Вия" является как бы непосредственным **продолжением** "Тараса Бульбы". И запорожцам, и бурсакам свойственно, говоря словами Шеллинга о героическом, "абсолютное тождество свободы и необходимости. Оболочка, облекающая, как в почке, и то, и другое, еще не прорвалась, нигде нет протеста против судьбы"[1]. Перед читателем предстает некое недифференцированное бурсацкое братство (весьма напоминающее казацкое "товарищество"). Группы, различающиеся в этом роевом монолите: грамматики, риторы, философы, богословы – возрастные, один и тот же бурсак последовательно проходит их за время обучения.

Героические индивиды, по Гегелю, "не выбирают, а по своей природе *суть* то, что хотят и совершают"[2]. В начале повести Хома

Брут полностью соответствует этой характеристике, ничем не выделяясь из общей массы. Он действительно "плоть от плоти этой бедной бурсацкой среды"[3]. На все случаи жизни он имеет готовую и вполне "героическую" формулу приятия судьбы и миропорядка: "чему быть, того не миновать", что подчеркивается неоднократно (181, 190).

Таким образом, исходная ситуация, созданная автором, как будто бы готовит читателя к переживанию катарсиса по законам эстетики героического. Однако в "Вие" она выполняет, скорее, контастную функцию. В этом отношении повесть занимает особое положение в цикле[4].

По мере развертывания повествования "тождество свободы и необходимости", совпадение личного с ролевым началом в Хоме Бруте разрушается. Поэтому хотя скрытый параллелизм некоторых ситуаций и персонажей позволяет сблизить два произведения, однако в "Вие" имеет место, по нашему убеждению, уже иной тип художественной целостности – трагический.

Хома Брут не равен самому себе в начале и конце повести. Этот момент существенно отличает его от героев предыдущих повестей. Однако эволюцию героя, в осознании которой, по нашему мнению, ключ к пониманию типа художественного завершения в "Вие" (и – шире – единства всего цикла "Миргород") исследователи как раз очень часто игнорируют.

Так, например, Т.А. Грамзина считает, что "образ Хомы Брута дан Гоголем не в развитии, а сложившимся"[5]. М.Б. Храпченко подчеркивал, что "философическое отношение к событиям Хома Брут сохраняет и во время своих необыкновенных приключений"[6]. Если это так, то совершенно непонятной оказываетря реакция Хомы Брута после победы над ведьмой – бегство; полное смятение чувств в герое во время трех ночей службы также заставляет нас усомниться в верности этого утверждения.

По мысли Ю.М. Лотмана, "отдельные куски персонажа (Хомы Брута. – *И.Е.*) только условно склеиваются в один образ и не имеют никаких переходов от одного, неподвижного в себе состояния к другому"[7].

Г.А. Гуковский верно отмечал, что Хома Брут "включен сразу в два мира", он живет "дневной" и "ночной" жизнью. Но исследователь связывал "преобладание" того или иного "аспекта бытия" не с внутренним развитием героя, а лишь с извне действующей на него данностью (природной или "политической"):

либо со сменой дня и ночи, либо с моментом повести, где говорится о "делах реально-политической жизни"[8].

М.М. Бахтин писал о Хоме Бруте только как о "демократическом безродном бурсаке.., сочетающим латинскую премудрость с народным смехом, с богатырской силой, с безмерным аппетитом и жаждой", указывая при этом на близость персонажа к "своим западным собратьям, к Панургу и особенно – к брату Жану"[9]. Таким Брут является, на наш взгляд, лишь в первой части "Вия".

Показательно, что с самого начала действия героев повести соотнесены с константными "образцами", с "ролевым" поведением **других** бурсаков, которое, однако, герои самовольно нарушают:

1. Другие бурсаки "сворачивали с большой дороги" уже **после** того, как "завидывали в стороне хутор" (180). Герои повести "своротили с большой дороги" (181) еще не видя хутора, по собственной инициативе.

2. Обычно "ватага" бурсаков "ночевала в поле" (180), что и предлагает товарищам носитель бурсацких обычаев Халява, который на целый ряд беспокойных реплик Хомы Брута прямо отвечает: "А что? Оставаться и заночевать в поле!" (182). Хома Брут, напротив, стремится "во что бы то ни стало, а добыть ночлега!" (183).

3. Традиционный прием бурсаков – предшественников героев – в каждом хуторе следующий: "Хозяин хаты, какой-нибудь старый козак-поселянин, долго их слушал.., потом рыдал прегорько и говорил, обращаясь к своей жене: "Жинко! то, что поют школяры, должно быть, очень разумное; вынеси им сала и чего-нибудь такого, что у нас есть!" И целая миска вареников валилась в мешок" (180). В нашем случае бурсаки отнюдь не начинают "петь кант" (180), а действуют совсем по-другому, самовольно вторгаясь в чуждую им жизненную сферу, оказавшуюся своего рода апостасийным "очагом": "Три ученые мужа дружно ударили в ворота и закричали: "Отвори!" (183).

Последним звеном в цепи самовольных поступков героев является нарушение ими клятвы, данной старухе, связанной с инфернальным началом: "И если мы что-нибудь, как-нибудь того, или какое другое что сделаем, – то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что Бог один знает. Вот что!" (184). На клятвопреступление обращает внимание и Д.М. Молдавский[10].

При рассмотрении первого поединка с ведьмой можно заметить, что Хома Брут побеждает своего врага таким же

способом, как и его предшественники из "Вечеров..." (кузнец Вакула, дед из "Пропавшей грамоты") – с Божьей помощью: "Изнеможенный, растерянный, он **начал припоминать** (значит ли это, что ранее герой не твердо помнил их? – *И.Е.*) все, какие только знал, молитвы. Он перебирал все заклятия против духов и вдруг почувствовал какое-то освежение..." (187). Заметим, что в хлеву герой вследствие нарушения клятвы не способен к сопротивлению инфернальным силам: "слова без звука шевелились на губах" (185).

Но в "Вие" даже начальная победа героя осложнена тем, что Хома Брут **видел** чудную красоту инфернального мира, **жил** в нем: "Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце; он слышал, как голубые колокольчики, наклоняя свои головы, звенели. Он видел, как из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета" (186); "Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какою-то нестерпимою трелью..." (187).

Наконец, **бурсак** Хома любуется красотою преобразившейся в результате молитв **ведьмы**, которая только что едва его не погубила. "Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей. Перед ним лежала красавица с растрепанною роскошною косою, с длинными, как стрела, ресницами... Затрепетал, как древесный лист, Хома" (187–188). Происходит то "разделение субъекта как такового и его содержания"[11], которое характеризует трагическую личность. По "содержанию" Хома Брут – бурсак, христианин. Однако действия героя "как такового" вступают в противоречие с его "содержанием". Он победил **ведьму**, которая, как известно герою, может принимать различный облик. Но красота ведьмы, вполне соответствующая красоте инфернального мира вызывает экстатическое напряжение, что и приводит к качественному изменению соотношения личного и сверхличного в герое, к возникновению "зазора", "трещинки" между ними.

Причем, если в первой части повести[12] Хома Брут вел борьбу прежде всего с нечистой силой[13], а затем уже с самим собой (и, в основном, со своим физически подвластным этой силе телом: "руки его не могут приподняться" (185), т. е. временно **отсыхают**, подчиняясь его же клятве; ноги сначала "не двигались" (185), затем, напротив, "к величайшему изумлению его, подымались против его воли и производили скачки быстрее черкесского бегуна" (186)), то во второй части персонаж уже не способен отделить от собственного "содержания" родившееся как результат раскола личности свое alter ego.

В первой части это было еще вполне возможно: в тот момент, когда "какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому, овладели им", Хома Брут "пустился бежать во весь дух" (188).

Во второй части повести сумятица мыслей и чувств взрывает цельность характера Хомы Брута. Поведение персонажа, ранее всецело принимавшего судьбу, становится крайне противоречивым. Вспомним его размышления еще до встречи с сотником: "Эх, славное место!.. Вот тут бы жить, ловить рыбу в Днепре и в прудах, охотиться с тенетами или с ружьем за стрепетами и крольшнепами! (...) Да не мешает подумать и о том, как бы улизнуть отсюда" (195). Противоположные желания "тут бы жить" и "как бы улизнуть" в равной мере являются фактами сознания персонажа.

В кульминационный момент повести – во время трех ночей службы – трагическое "разделение субъекта как такового и его содержания" достигает своего апогея. Хома Брут "отворотился и хотел отойти" от умершей, но "по странному любопытству, по **поперечивающему себе** чувству" "не утерпел, уходя, не взглянуть на нее" (206). Столкновение двух начал[14] переходит в их внутренний диалог. Причем, на первых порах это диалог двух **чувств** Хомы Брута: страха и долга. Затем – спор двух **сознаний**. Доминирует в персонаже осознание того, что он **казак**, поэтому "любопытство" к побежденному врагу совершенно неуместно, как и **любование** красотой этого врага: "Пусть лежит!"; "Он начал петь на разные голоса, желая заглушить остатки боязни" (207). Однако здесь же эксплицирован и голос **другого** сознания: "Вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба!" (207).

С течением времени это другое сознание, представляющее собой противоположную сторону "я" персонажа, укрепляется и как бы побеждает в Хоме Бруте: "Что, если подымется, если встанет она?" (207). Здесь уже не один только страх, скорее **интерес**, смешанный со страхом, "странное любопытство". Не случайна деталь: Хома Брут "обращал глаза свои на гроб, **как будто бы задавая невольный вопрос**" (207). Показательно, что в тексте произведения автором поставлены рядом "вопрос" героя и **дейст-**

вие его антагониста: "Ну, если подымется?... Она приподняла голову..." (207). Хома Брут, таким образом, как бы сам провоцирует, побуждает поднимающуюся ведьму.

В финальной сцене второй части "Вия" вновь появляется внутренний голос, который указывает, как **должен** поступить персонаж при появлении Вия: "Не гляди". Голос уже буквально материализован в этом ключевом месте произведения – он "шепнул" (217). Но тем значительнее скачок сознания и воли Хомы Брута в "свою противоположность"[15]: "Не вытерпел он, и глянул" (217). Хома Брут (на то он и Брут) хочет **знать**, одержимый "любопытством", не только **как** ведет себя нечисть, но и **что** в глазах у ее предводителя – Вия (к рассмотрению этого мотива мы еще вернемся). Хочет знать, одновременно оставаясь при этом христианином и читая молитвы. Невозможность сосуществования этих двух начал, "высвобождение" персонажа, за которым однако скрывается его погибель, свидетельствует о возникновении в "Миргороде" нового типа авторского завершения героя – трагического. Суть его в том, что герой и принимает границы своего сверхличного, и в то же время исступает из этих императивных границ.

Появление трагического типа авторского завершения героя в "Миргороде" происходит не столько вследствие однонаправленного воздействия на Хому Брута различных жизненных перипетий, но, главным образом, в результате усложнения характера, внутренней "эволюции" персонажа, которая как раз отсутствует у сына Бульбы Андрия. Если Хома Брут постоянно стремится убедить себя и других, что он такой же казак, что и все (но, тем не менее, в нем постепенно проявляется **избыточность** личного начала, что и приводит к противоборству в душе одного персонажа двух различных "миропорядков", тяготеющих к противоположным духовным полюсам), то для Андрия характерна соотнесенность лишь с каким-либо одним миропорядком. У Андрия, как его изображает автор, отсутствует та сложная внутренняя борьба, которая присуща Хоме Бруту. Когда в душе героя происходит столкновение двух миропорядков, от одного из них Андрий всецело отказывается во имя другого.

Версии смерти Хомы Брута, данные в третьей части "Вия", принадлежат действующим лицам, а не самому автору. Это зачастую игнорируется исследователями, порой принимающими "версию" Тиберия Горобца, согласно которой Хома Брут погиб исключительно из-за страха, как окончательную[16] – в противовес

"версии" богослова Халявы ("Так ему Бог дал" (218)). Ведь здесь же Горобець предлагает простонародный способ борьбы с ведьмой, в котором контаминировано собственно христианское и фольклорное начало: "Нужно только, перекрестившись, плюнуть на самый хвост ей, и ничего не будет" (218). "Плевок в сторону черта.., – замечает по этому поводу Ю.В. Манн, – традиционный знак комического одоления злой силы", указывая, что в данном случае "функция данного знака... становится... более сложной"[17]. Действительно, подобные "методы" Хома Брут использует уже в первом поединке с ведьмой и даже, пожалуй, поступает еще решительнее: применяет полено, которым колотит ведьму. Однако это "одоление" не помогает ему уйти в конечном счете от гибели.

Следовательно, при рассмотрении "объективистской" (Бог дал) и "субъективистской" (сам испугался) "версий" необходимо учитывать, что эти мнения – лишь мнения действующих лиц, которые не могут претендовать на придание им авторского статуса. К тому же заявление Горобца о том, что "у нас в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, – все ведьмы" (218), неизбежно разрушает серьезность этих "версий".

Богослов Халява и Тиберий Горобець, в отличие от главного героя повести, не эволюционируют. В первоначальной характеристике Халявы в качестве ведущих свойств характера названы две: "все, что ни лежало бывало, возле него, он непременно украдет"; "когда напивался он пьян, то прятался в бурьяне" (181). В финале повести, несмотря на то, что "счастие ему улыбнулось", характер его ничуть не изменился: "он осторожно встал из-за стола и, пошатываясь на обе стороны, пошел в самое отдаленное место в бурьяне. Причем не позабыл, по прежней привычке своей, утащить старую подошву от сапога, валяющуюся на лавке" (218). Изменения же Горобца носят чисто внешний характер. В начале повести он "еще не имел права носить усов, пить горелки и курить люльки" (181); в финале же Горобець "носил свежие усы", а также "с жаром энтузиаста начал пользоваться своими правами так, что на нем и шаровары, и сюртук, и даже шапка отзывались спиртом и табачными корешками" (218). Поэтому нельзя согласиться с утверждением, что "в сюжете повести... нет и тени противопоставления" Горобца и Хомы Брута[18].

Обратим внимание на неоднократно повторяющийся трагический мотив **одиночества** героя. Первое "условие" ведьмы при встрече бурсаков – это их **разделение**: "только положу всех в раз-

ных местах, ибо у меня не будет спокойно на сердце, когда вы будете лежать вместе" (184). Хома Брут, "оставшись **один**,.. поворотился на другой бок... Вдруг низенькая дверь отворилась..." (185); в Киеве, куда спешил Хома Брут, его встретила "большая разъехавшаяся хата" (188); во время первой ночи службы уже после сообщения повествователя, что казаки "оставили философа", еще раз подчеркивается: "философ остался один" (205), причем эта ситуация трижды повторяется; наконец, крайняя степень отчаяния от осознания своего абсолютного одиночества: "Хоть бы какой-нибудь звук, какое-нибудь живое существо, даже сверчок **отозвался** в углу..." (207).

Вспомним, что и для гоголевских запорожцев ситуация одиночества среди представителей чуждого им миропорядка, изымающая их из соборного "товарищества", становится, пожалуй, самым тяжелым испытанием героической цельности характера: "И повел он (Остап. – *И.Е.*) очами вокруг себя: Боже, все неведомые, все чужие лица! Хоть бы кто-нибудь из **близких** присутствовал при его смерти!.. И упал он силою и воскликнул в душевной немощи: "Батько! где ты? Слышишь ли ты?" (165). Да и сам Тарас Бульба, когда "остался один" (156), "был в странном, небывалом положении: он чувствовал в первый раз в жизни беспокойство. Душа его была в лихорадочном состоянии. Он не был тот прежний, непреклонный, не колебимый, крепкий, как дуб; он был малодушен; он был теперь слаб. Он вздрагивал при каждом шорохе..." (156). Однако для персонажей "Тараса Бульбы" ситуация разобщения со своим сверхличным словно и возникает для того, чтобы подчеркнуть итоговое героическое преодоление этой ситуации. Для Хомы Брута невозможность найти опору в сверхличном становится неразрешимым препятствием на пути героического самоопределения.

Горобець и Халява как всецело принадлежащие карнавализованному миропорядку персонажи не в состоянии верно оценить нового героя, выпадающего из всеобщего действа, но не нашедшего (как это удалось Андрию) устойчивой позиции вне этого действа. Их объяснения смерти Хомы Брута – неполные, односторонние, не подтверждаемые тем, что уже известно читателю ко времени высказывания этих суждений. Скорее их соображения напоминают догадки дворни сотника о том, "кто пошил себе новые шаровары, и что находится внутри земли, и кто видел волка" (200–201). С позиций миропорядка, представленного в данном случае голо-

сами персонажей, смерть уравнивает Хому Брута с другими жертвами нечистой силы – с Шепчихой, псарем Микитой, для которых характерна соотнесенность с одним укладом жизни. Поэтому реакции на их гибель созвучны. О Миките: "Славный был псарь!" (203). О Хоме Бруте: "Славный был человек Хома!"(218).

Наступает некая "энтропия" личного начала, но лишь для остающихся персонажей данного миропорядка, поскольку, с другой стороны, Хома Брут как истинно трагический герой, "самой утратой... свободы" доказывает "именно эту свободу" и погибает, "заявляя свободную волю"[19].

В трагическом целом повести чрезвычайно любопытен характер взаимодействия противоположно направленных высших сил. Здесь выявляется следующий момент: изображение нечистой силы от начала и до конца сопровождается изображением церкви. Вспомним эпизод из первой части: Хома Брут "стал на ноги и посмотрел ей (ведьме-старухе, превратившейся в красавицу. – *И.Е.*) в очи : рассвет загорался и блестели золотые главы вдали киевских церквей" (188). Показательно, что персонаж видит "золотые главы... церквей" не **отдельно** (сами по себе), а как бы **ораженными** в глазах представителя нечистой силы. Это единый "кадр" изображения.

Читателю не дано знать, **что** увидел Хома Брут в глазах самого Вия, но можно предположить **продолжение** этого немыслимого для бурсацкого (как и для христианского) сознания "соседства" дьявольского и Божественного. Скрытое взаимодействие высших сил, перед которым бессильно любое заклятие, ставшее "открытием" персонажа, пронизывает весь художественный мир этого произведения и свидетельствует о качественно новой ступени апостасии. Так, в ответе Хомы Брута сотнику ("Как же ты познакомился с моею дочкою?) герой аппелирует к Богу: "Не знакомился, вельможный пан, ей-Богу, не знакомился (...) Вот на этом самом месте пусть громом так и хлопнет, если лгу" (197). Затем же, как помнит читатель, Брут "бездыханный **грянулся** на землю" (217). Не стоит забывать, что именно инфернальный персонаж убеждает оробевшего философа: "Ты сделаешь **христианское дело**, и я награжу тебя" (212); он же убежден, что умершая панночка "заботилась... о душе своей и хотела молитвами изгнать всякое дурное помышление" (212). Обратим внимание и на странное для инфернального существа действие, аппелирующее, как и Хома Брут, к **кресту**: гроб "вдруг сорвался с своего места и со свистом начал летать по всей церкви, **крестя** во всех направлениях воздух" (208).

С другой стороны, нельзя не отметить решительного наступления духа апостасии:"Церковь деревянная, почерневшая.., **уныло** стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней **давно уже** не отправлялось никакого служения" (200). Между тем, ранее повествователь указывает, что "это было большое селение" (193): пространственное "перемещение" из центра на периферию еще одна деталь, свидетельствующая о существенной десакрализации мира, о вытеснении христианского духа из мирской жизни. Ср.: "они вступили наконец за **ветхую** церковную ограду" (205); "высокий старинный иконостас уже показывал глубокую **ветхость**" (206); "церковные деревянные стены, давно молчаливые и оглохлые" (207); "лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то **мрачно**" (206); "мрачные образа глядели угрюмей" (206). Сама церковь уже перестает быть надежной защитой от натиска враждебных Богу сил. Церковная **ограда**, упоминаемая в первой повести цикла, уже не является преградой для апостасийного процесса. Для Хомы Брута, нуждающегося в духовной защите, атрибуты нечисти и Божественного становятся в один ряд: "Он опять увидел темные образа, блестящие рамы и знакомый черный гроб, стоявший в угрожающей тишине и неподвижности среди церкви" (210).

В финале второй части повести "положительные" и "отрицательные" высшие силы окончательно совмещаются в изображении **посрамленной** "Божьей святыни": "Испуганные духи бросились кто как попало, в окна и двери.., но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах. Вошедший священник остановился при виде такого посрамления Божьей святыни, и не посмел служить панихиду в таком месте. Так **навеки** и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами[20], обросла лесом, корнями, бурьяном (вспомним выходящую из "бурьяна"(29) кошечку-"оборотня" Пульхерии Ивановны, удачно выпрыгнувшую в **окно**, а также пристрастие к бурьяну богослова Халявы. – *И.Е.*), диким терновником, и никто не найдет теперь к ней дороги" (217). Эта двойственность апостасирующего миропорядка, открывшаяся душе Хомы Брута еще в момент одновременного созерцания красавицы-ведьмы и золотых глав киевских церквей, и оказывается причиной его гибели, а сама свобода преступить границу миров (круг[21], начертанный с молитвой) – его трагической виной.

В "Вие" имеет место и иной тип повествования, нежели в "Тарасе Бульбе": читатель видит мир уже глазами героя. И это

вполне закономерно, ведь "трагическое не допускает какого-либо возвышения... автора над конфликтом"[22]. Читатель может лишь догадываться, что думают о Хоме Бруте панночка-ведьма, Вий, сотник, даже его товарищи: богослов Халява и Тиберий Горобець. Представлены лишь "голоса" и действия последних. В то же время для читателя вполне "прозрачен" Хома Брут (за исключением предсмертного мгновения): мы слышим не только его "голос", но мысли героя, вся гамма его ощущений переданы автором. В предыдущей же повести цикла для авторского и читательского взгляда "прозрачен" был в принципе **любой** субъект[23].

"Открытость" для повествователя мыслей и чувств персонажей произведения героического типа целого находится в резком контрасте с "закрытостью" миропорядка для трагического героя, а самого героя для других персонажей (т. е. для миропорядка) в "Вие", что является еще одним аргументом в пользу разграничения типов художественной целостности двух соседних повестей "Миргорода".