

Ніжинський державний університет  
імені Миколи Гоголя

# **ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ**

**Випуск 45**

***Проблеми вивчення творчості  
Миколи Гоголя: підсумки та перспективи***

Ніжин – 2008

УДК 821. 161. 206+94/477/"9"  
ББК 83. 3/ 4 Укр. / 5+63. 3/ 4 Укр. / 52  
Л 64

Збірник друкується за рішенням Вченої ради  
Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя  
Протокол №9 від 26.06.2008 р.

Постановою ВАК України збірник включено до переліку наукових видань,  
публікації яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із  
філології (Бюлетень ВАК України. – 1999. – №4. – С. 50) та історії  
(Бюлетень ВАК України. – 2000. – №2. – С. 73).

**Збірник засновано у 1990 р. проф. Самойленком Г.В.**

Редакційна колегія:  
відп. редактор і упорядник –  
докт. філол. наук, проф. Г.В.Самойленко;

з філології:

д. філол. н., проф. Н.М.Арват; д. філол. н., проф. О.Г.Астаф'єв; д. філол. н.,  
проф. Н.І.Бойко; д. філол. н., проф. З.В.Кирилюк; д. філол. н., проф. О.Г.Ковальчук;  
д. філол. н., проф. П.В.Михед; д. філол. н., проф. А.Я.Мойсієнко;

з історії:

д. і. н., проф. М.К.Бойко; д. політ. наук, проф. О.Д.Бойко; д. і. н., проф.  
А.О.Буравченков; д. і. н., проф. В.М.Даниленко; д. і. н., проф. В.О.Дятлов; к. і. н.,  
доц. О.Г.Самойленко; к. і. н., доц. Є.М.Страшко; д. і. н., проф. Л.В.Таран; д. і. н.,  
проф. Ю.І.Шаповал;

з мистецтвознавства:

д. мист., доц. Г.І.Веселовська; к. мист., доц. Л.О.Дорожина; д. мист., проф.  
М.А.Давидов; к. філос. н., доц. Л.Л.Матвеева; д. мист., ст. наук співроб. О.С.Найден;  
д. мист., проф. В.І.Рожок; д. мист., проф. В.В.Рубан; д. мист., проф., член-кор.  
АМН Ю.О.Станішевський; д. мист., проф. С.В.Тишко; к. мист., доц. О.Е.Чекан.

**Л 64** Література та культура Полісся. Вип. 45: Проблеми вивчення творчості  
Миколи Гоголя: підсумки та перспективи / Відп. ред. і упорядник  
Г.В.Самойленко. – Ніжин: Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008. – 187 с.

ББК 83. 3/ 4 Укр. / 5+63. 3/ 4 Укр. / 52  
© Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2008  
© Самойленко Г.В.

*До 200-ліття від дня народження М.Гоголя*

**П.В.Михед**

**Проблеми українського гоголезнавства:  
попередні підсумки й найближчі перспективи**

Сьогодні можна підставно говорити про існування особливої області сучасного українського літературознавства – гоголезнавства. Інтерпретаційна сфера останнього чітко визначила свій вектор і пріоритети. Якщо наважитись означити їх узагальнено, то це проблема "Гоголь і українська культура", що має власну ієрархію та розгалужені напрямки досліджень. Обравши за основу історичний принцип, можна виділити три напрями: Гоголь і українська культура попередніх епох (до 30-х років XIX ст.), Гоголь і сучасна йому українська культура, Гоголь та українська культура від середини XIX ст. до сьогодні. Зрозуміло, що центральна лінія рефлексування – це літературна культура. При цьому в полі зору залишаються як народна культура, так і українська театральна, релігійна, філософська та історіософська традиції, що у різний спосіб відобразились у творчості письменника. Вони витворюють своєрідну вертикаль культури, яка потенційно утримує і можливу парадигматику наукового рефлексування над спадком Гоголя.

Чи не найскладнішим є питання українськості Гоголя. У наш час стало майже звичним дорікати письменнику за його невиразну позицію щодо національного буття. Тема ця далеко не нова, але сьогодні на неї запит. Проте до уваги майже не береться той факт, що жив письменник у добу, коли національна свідомість лише зароджувалась. І формувалася вона у відчутному протистоянні з панівною в російській імперії релігійно-етнічною ідеологією, втіленою в уварівській формулі "Православ'я. Самодержавство. Народність". Дорікають же, виходячи з сучасних гасел, і відшуковують навіть сучасну мотивацію вчинків письменника, що творив більше ніж півтора століття тому. До суду, щоправда, як це було в 1943 році у Львові, справа не дійшла, але закинути Гоголю відсутність патріотизму стало річчю звичайною – особливо в письменницькому середовищі, яке

унаочнює настрої певної частини національної еліти. З погляду В.Чемериса, наприклад, Гоголь експериментував "над собою щодо переміни національності та батьківщини", що привело його до зречення "батьківщини рідної" [1]. В.Яворівський, попри розуміння, що ми "не маємо права через майже два століття докоряти йому за це", все ж висуває версію про те, що Гоголь віддалився від України, а потім і зовсім відійшов, кваліфікуючи це як "втрату генетичної пам'яті" [2]. Сходяться наші критики в одному – в мотивах від'їзду Миколи Гоголя до Петербурга. В.Чемерис упевнений, що Гоголь тікав "з меркантильних міркувань, шукаючи у Петербурзі слави та можливості видаватись (?)", "пішов збагачувати і славити чужий народ, слугуючи чужій культурі" [3]. В.Яворівський пояснює від'їзд до столиці імперії зовсім по-сучасному – "щоб зробити кар'єру державного службовця Росії" [4]. Мабуть, реагуючи на подібну патріотичну риторику письменників у "білих одежах", мудрий Євген Сверстюк зауважив: "Гоголь був українцем, якому нагадували, що він оре чужу ниву... А він завжди знав, що оре ниву Господню" [5].

Ось тут і пролягає порубіжне розуміння Гоголя. Але трагедію життя Гоголя, як і зміст його творчості, напрямцем не збагнути. Навів я ці приклади, щоб проілюструвати стандартний і усталено спрощений підхід до серйозної наукової проблеми, потрактування якої під силу лише скоординованим зусиллям представників різних гуманітарних дисциплін, а не тільки літературознавців.

Йдеться про українськість Гоголя, який усією природою своєї творчості та поведінковим кодом письменника і мисленника, зрештою, самою долею, належить українській культурі. Досі основним критерієм належності письменника до тієї чи іншої культури, а тим паче літератури, вважається мова. Сперечатися з цим важко, надто вже наочний та узвичаєний аргумент. Разом з тим не треба бути спеціалістом, щоб побачити український профіль автора не тільки "Вечорів" чи повістей із "Миргорода", але й "Вибраних місць із листування з друзями". Інша річ, що науково аргументувати навіть очевидне далеко не просто. Зауважу, що сучасний філологічний інструментарій, на жаль, неспроможний перевести в раціональну сферу те, що доволі зримо проступає в інтуїтивному осягненні. Ще за життя Гоголя його національну своєрідність збагнули проникливі російські критики. С.Шевирьов, зокрема, зауважував щодо авторів-вихідців з України: "При всій особистій різноманітності письменників,

народжених у цій країні, є у них у всіх щось загальне, своє, малоруське, спадок батьківщини. Всі вони, по-перше, колористи в слові, як і земляки їх живописці; всі пишуть прозою і не беруться за російський вірш, який, мабуть, не прийнятний їхньому слуху; всі володіють гумором, у душі свого племені; всі уміють поєднати усну мову з мовою витонченою; всі люблять слово природне, простодушне, що прямо ллється з пера; все вирізняється особливою майстерністю в зображенні характерів; всі люблять своє мистецтво, і менш ніж великороси відволікаються від нього приманками суспільного життя. Гоголь у цих двох останніх речах є перший художник Росії нашого часу, якому навряд чи рівний знайдеться на сучасному Заході" [6].

Досить піти від супротивного і звернутися до історії рецепції Гоголя, яка має на своєму рахунку багато прикладів того, як питомі росіяни відчували "чужість" творчості письменника, її невідповідність уподобанням і смакам російського читача.

Можна з певністю сказати, що Гоголь завжди буде тим митцем, постать і творчість якого залишатиметься дратівливим об'єктом претензій як російського, так і українського читацького загалу, вчених-гуманитаріїв, літературознавців і навіть, як з'ясувалось, політиків. Одні вважають його великим російським письменником, будівничим імперії (більше того, ортодоксально православним, що в Росії автоматично є синонімом крайнього націоналізму). Інші, в тій же Росії, слідом за Василем Розановим, а ще раніше гр. Ф.І.Толстим-американцем, називають руйнівником імперії та її інститутів. Нагадаю, що С.Аксаков в "Історії мого знайомства з Гоголем" писав, що граф Ф.І.Толстой-американець говорив у одному з велелюдних салонів, що Гоголь – "ворог Росії і його слід заслати до Сибіру". І, коментуючи цей факт, зазначив: "У Петербурзі було набагато більше таких осіб, які поділяли судження графа Толстого" [7]. "Саме з Гоголя починається у нашому суспільстві втрата почуття дійсності, рівно як від нього йде і початок відрази до неї", – писав В.Розанов, який усе своє свідоме життя воював з Гоголем і його впливом на російського читача [8].

У чому ж полягав головний гріх Гоголя, який, до слова, він і сам почасті розумів, хоч і не знав, не міг знати його масштабів? Якщо спробувати коротко відповісти на це питання, дещо, можливо, спрощуючи, то можна сказати, що цей головний гріх у тому, що Гоголь... навчив росіян сміятися з усього, в т.ч. й імперії, її державних

інститутів. Складний шлях освоєння сміхового начала в російській культурі першої половини XIX ст. і новизну Гоголевого сміху відзначали російські критики – сучасники письменника. Прискіпливий читач Гоголя й автор одного з перших відгуків на "Вечори" Ніколай Полевой писав: "В русском человеке почти нет этого юмора, непринужденного, веселого, но вместе с тем мелочного, не глубокого. Русский любит сарказм, и живость его характера не дает ему времени хладнокровно задумываться над пустяками для того, чтобы представить их в смешном виде. Его насмешка есть брань или злая сатира" [9]. Узагальнюючи все сказане про своєрідність Гоголевого стилю, В.Белінський скаже дещо пізніше: "У Гоголя не было предшественников в русской литературе, не было (и не могло быть) образцов в иностранной литературе" [10].

Ми пропускаємо повз очі те, що імперія – явище сакральне, і вона знаходиться в "зоні серйозного" (М.Бахтін). Гоголь звабив Росію сміхом, він увів моду на тотальний сміх, для якого немає нічого святого. Саме цим у часи радянської перебудови керувались учителі новосибірських шкіл, які звернулися до російських урядовців з вимогою виключити письменника з програм російських шкіл, а питання, чи слід вивчати Гоголя, які саме твори, жваво обговорювалося декілька років тому. Бо справді, яка Росія постає зі сторінок "Мертвих душ"?

Сьогодні можна констатувати, що найбільш розробленою є проблема зв'язків творчості Гоголя з українською бароковою літературою XVII–XVIII ст. Найцікавішим у цьому плані виглядає доробок Ю.Барабаша, який узагальнив більше ніж столітній період осмислення творчого спадку письменника [11]. Цілий ряд слушних і глибоких зауважень має і робота американського дослідника Г.Шапіро [12]. Це ж можна сказати про вивчення зв'язків творчості письменника й українського фольклору.

Вимагає серйозної уваги дослідників тема "Гоголь і українська література 1830–40-х рр.". Тут найбільш ґрунтовно вивчені зв'язки творчості Гоголя і Шевченка. Але й паралелі з російськомовною романтичною літературою українців можуть принести плідні наслідки, що обіцяє доволі помітна спорідненість творців. Досі найцікавішими у цьому плані залишаються праці Н.Крутікової [13]. Останнім часом з'явилося декілька розвідок молодого дослідника В.Подриги [14]. Однак на часі системне вивчення присутності Гоголя в українській

словесності, в українській літературній культурі. Тут важливо виявити своєрідні припливи і відпливи інтересу до творчості Гоголя в різні періоди розвитку літератури, головні тенденції й закономірності в процесі освоєння гоголівської традиції українською літературою наступних епох, включаючи сучасні постмодерністські тексти.

Широке поле для дослідження становить мова Гоголя, що є своєрідним ідіолектом російської мови. Саме це має стати предметом студій представників когнітивної лінгвістики. Гоголівські тексти дають для того великий і багатий матеріал. Вичленувати в ньому український семантичний сегмент, українські конотації спроможні нові методики, нові підходи. Мовознавці накопичили величезний матеріал, але в останні десятиліття лінгвістика пережила таке радикальне оновлення напрямків дослідження, що варто чекати і нових студій Гоголевої мови.

Словесна тканина творів письменника від початку дивувала російських читачів і критиків. Відомо, що І.Мандельштам, який одним із перших системно досліджував мову Гоголя, у книзі "О характере гоголевского стиля" зауважив, що письменник іноді просто перекладав з української цілі фрагменти [15]. При цьому І.Мандельштам досить обережно поставився до перекладів Гоголевих творів, пославшись на проф. Дашкевича, схильного до думки, що переклади з Гоголя "мають мало сенсу, хіба що тенденційність" [16].

Генеративна парадигма Гоголевих творів уформована на українських ментальних уявленнях, утілених у когнітивних моделях російської мови. Цим зумовлений своєрідний семантичний зрух всієї мовної системи. Російське слово набуває іншої конотації, вибухає нетрадиційним "пучком смислов" (О.Мандельштам). Подібний ефект породжений тим, що українська "картина світу" представлена в системі іншої мови. На ці особливості звертав увагу Л.А.Булаховський, який відзначив привнесені Гоголем у російську мову нове відчуття природи, "афективні елементи", стилістичне багатоголосся, "відбірну емоційну лексику, словник пишно-красивого, розрахований на те, щоб захоплювати, хвилювати високим устремлінням, потугою величного або страшного, підкорюючою силою прекрасного" [17]. Перед тим про це говорив А.Бєлий, який вважав Гоголя попередником Маяковського і Хлєбнікова, "являя украинца, не овладевшего грамматикой "москалей" и мысленно переводящего на русский с родного наречия, что доказали биографы, – украинца, пишущего

"послать по художнику" (вместо "за") [18]. Особливий інтерес, з цієї точки зору, викликає мова пізньої творчості письменника. Вона органічно пов'язана з християнським мовним ідеалом, і в ній звучить мова київських книжників XVII–XVIII ст. Тож знов-таки хочу повторити думку, що гоголівська мова потребує модерних підходів когнітивної лінгвістики і випрацюваного інструментарію. Це дасть можливість отримати нові результати в дослідженні Гоголевого ідіостилю.

На часі розширення бази для нового рівня досліджень. По-перше, необхідно укласти бібліографію "Український Гоголь", яка б містила повний перелік перекладів Гоголя українською, а також україномовних праць, присвячених його творчості. Це необхідна передумова успішної роботи. Є потреба у модерних перекладах творів Гоголя українською.

Інше важливе завдання – підготовка видання творів Миколи Гоголя українською. Сама ідея видання українською мовою часто викликає скептичну реакцію не тільки у певної частини читачів, але й фахівців. І, зрозуміло, не тільки серед наших сусідів. Для декого з них Гоголь – один із великих співців імперії та оборонців монархії. Але й серед вітчизняних прихильників таланту письменника, особливо тих, хто надто переймається тими проблемами, які на звивах нашої історії регенерують і провокують до обговорення творчої долі і спадку Гоголя. Ці проблеми актуалізуються кожного разу, коли з'являється надія на незалежне існування народу. Якби це була якась інша постать – Лев Толстой, наприклад, Достоевський або навіть Салтиков-Шчедрін – перекладай вволю, але Гоголя? А навіщо? І сакраментальне для сучасної епохи питання – а що це дасть? З відповіддю, вона зовсім не проста, зачекаємо. А поки що повернемося до цікавої закономірності в історії українсько-російського діалогу: кожного разу, коли цей діалог набирає відчутного градусу, на перший план висувається проблема Гоголя. У різних вимірах. Але в усіх розмовах присутня тема його ставлення до Росії та України. І тут вже кожна сторона дає волю власній фантазії.

Подібна полярність думок характерна і для українських гуманітаріїв. Одні називають письменника ледве не зрадником, звинувачуючи його в різних гріхах, і знаходять докази цього, інші – бачать у Гоголі свідомого борця, який востає в імперське культурне підґрунтя, щоб потім підірвати його зсередини. П.Савчук, зокрема, вважає, що засади "великої, "спільноруської" літератури підриває мала



література Гоголя тим, що вона перетворюється в чужий дискурс у межах домінантного дискурсу тієї ж великої літератури" [19].

Можна лише втішатися з того, що домінує, попри крайнощі, все ж здоровий глузд, згідно з яким спадщина письменника належить обом народам, і від того, хто перший чи голосніше сказав: "Це моє!", справа не вирішується. Гоголь все ж не "Криворіжсталь", його приватизувати неможливо.

І людська доля Гоголя, і його творча спадщина контроверзивні й утаємничені як утілення трагічних протиріч художника й людини, що раз по раз збуджують гострі дискусії. Це при тому, що сама природа контроверзи досі не з'ясована. З певністю можна лише сказати, що вона зовсім не така, якою її формулювало радянське літературознавство.

Гоголь, як стало зрозуміло з перебігом часу, був одним із провідників "нового християнства", що захопило європейських інтелектуалів після того, як радикалістський ресурс Великої французької революції почав видихатися, заміщений відчутним поступом консервативних цінностей, у першу чергу, християнських.

Сьогодні інтерес до Гоголя в Україні, як і у всьому світі, такий, що будь-яка подія, пов'язана з його іменем, викликає підвищений резонанс. Таким, без сумніву, стане і нове видання творів Гоголя українською мовою. На рубежі 20–30-х років уже була зроблена спроба надрукувати багатотомне видання Гоголя. Заплановане зібрання з 5-ти томів, три з яких побачили світ, вийшло на початку 1930-х років. Через 30 років з'явився тритомник. Кожного разу це був своєрідний підсумок осмислення українським літературознавством творчості письменника і стану українського перекладу. Загальновідомо, що переклад передбачає своєрідне змагання з автором першотексту, а відтворення геніальних витворів літератури є найпереконливішим аргументом на користь зрілості як мови, так і культури перекладу.

Окрім того, відважусь думати, що українське прочитання творів Гоголя дозволить виразніше виявити український семантичний сегмент, приховані чи ледь відчутні українські конотації, оприявлення яких можливе за використання сучасних методик когнітивного аналізу.

Ще один перспективний підхід, для якого переклади з Гоголя дають великий матеріал, – це методики рецептивної естетики.

Простий приклад. Відомо, що сприйняття "Вибраних місць" має дуже складну історію в російському суспільстві і навколо цього твору досі не припиняються суперечки. При цьому названий твір свого часу захоплено вітали українські літератори, зокрема Шевченко й Куліш. Останній використав епістолярій як головну форму наративу у своєму біографічному дослідженні життя й творчості письменника, наслідуючи "Вибрані місця", які написані у формі листів. Те саме зробив і С.Т.Аксаков у своїй книзі спогадів про Гоголя.

Студії історико-функціонального аспекту творів Гоголя, їхнього естетичного буття в російській і українській літературі ХІХ–ХХ століття можуть бути результативними в осмисленні того, що Гоголь називав явищем "двох душ". Переклад сприятиме означенню векторів розвитку гоголівської моралістичної прози. Важливо заохотити до цього молодих літераторів, здатних зробити сучасний зріз мовно-стилістичної рецепції.

Що має увійти до складу нового зібрання творів? Певен, що воно повинно включати всю творчість митця. Виняток можливий для частини епістолярної спадщини, якою, як правило, цікавляться лише спеціалісти, а для них вартіснішим є оригінал. Це при тому, що епістолярій Гоголя надзвичайно цікавий сам по собі і має невластиві для сучасного митця функції. Лист у Гоголя – це спосіб само-репрезентації автора, а тому сприяє рецепції художніх текстів. Це окрема і серйозна тема дослідження гоголівського спадку. Я певен, що історики PR включають фрагменти гоголівських листів до антологій з проблем популяризації творчості в історії літератури. Що ж до інших творів, то і "Вибрані місця", і навіть "Божественна літургія" чи молитовні тексти повинні увійти до нового видання. Я не виключаю, що українське звучання цих творів наштовхне на нові й несподівані інтерпретаційні ходи.

Звичайно, мають бути видані українською публіцистика та історичні твори Гоголя, в яких він багато рефлексує над українською історією, фольклором. А крім того, ці праці складають своєрідний контекст, без якого годі переконливо уявити інтерпретаційні коди художніх творів Гоголя.

Говорячи про переклади, не можна не сказати, що вони викликають не лише науковий або читацький, але й суспільний резонанс. Зовсім свіжий приклад. Вихід двотомника для школи Гоголя і переклад І.Малковичем "Тараса Бульби" мали голосну пресу, а

переклад Василя Шкляра – справжній переполох російськомовних видань, що стоять на чатах малоросійського статусу України. До цих дискусій долучився навіть посол Росії Віктор Черномирдін. Що змусило державного мужа займатися творчістю Гоголя? Як виявилось, це знову перша редакція "Тараса Бульби", яку переклав і пропіарив автор детективних романів Василь Шкляр [20]. В анотації до нового перекладу від імені видавництва заявлено: "Кальварія" пропонує Вам справжнього "Тараса Бульбу", якого ані європейці, ані самі українці майже не знають. Адже наші діти й досі вивчають за шкільною програмою "виправлену" ще царською цензурою версію повісті". Ця ж думка фігурує і в передмові, яка вже належить перу перекладача, Василя Шкляра, "блискучого стиліста, знаного в Україні письменника, автора інтелектуальних бестселерів, лауреата багатьох літературних премій" (це теж із анотації). Вже перше речення шокує: "Більшість українських читачів навіть не підозрюють, що вони ніколи не читали справжнього "Тараса Бульби". Річ у тім, що шедевр Миколи Гоголя вперше побачив світ 1835 року в його збірці "Миргород", але, як ми знаємо, не кожен шедевр здатен задовольнити офіційну критику. Занадто українською видалася ця повість великоросам-белінським, і вони почали домагатися, аби Гоголь її спотворив на їхній копил. А саме – "усіліл общерусский ідейний смысл". І ось 1842 року в другому томі його "Сочинений" раптом з'явився новий варіант "Тараса Бульби" [21]. Можна з певністю сказати, що любов до детективного мислення перемогла, і автор перекладу повідомив, що поїхав за першою редакцією до Санкт-Петербурга. Виникає питання: чому не до Рима, де Гоголь і працював над другою редакцією? Інтрига могла б набути світового масштабу: Рим – Столиця Апостолів.

Іронія моя викликана тим, що перша редакція не зазнала втручань цензури і вийшла благополучно у п'ятитомнику Трушковського вже в 1857 році. Надалі тільки в академічних виданнях радянського періоду вона виходила двічі: в академічному виданні повного зібрання творів письменника у 1961 році накладом 6000, а в 1963 – 5500 примірників у серії "Литературное наследство". Дев'ятитомник 1994 року – 50 тис. Там В.Шкляр міг би знайти першу редакцію. Йдеться про найбільш авторитетні видання. Тож їхати до Санкт-Петербурга не було потреби. Хоч якщо шукати привід... Додався і масштаб детективного таланту письменника. Ці факти унаочнюють рівень видавничої практики і ступінь поінформованості читача, якого відверто ошуковують.

А боротьба навколо "Тараса Бульби" спалахнула ще й тому, а можливо, саме тому, що повість є своєрідним ідеологічним міфом, що означив один із можливих історичних шляхів українства – розчинення в "російському морі". Ця ідея обумовлює значущість твору саме для російської державницької свідомості. Тому суперечки, що виникли з приводу перекладу, а ширше – інтерпретації повісті, далекі від філологічних тонкощів (це – лише інструмент): вони радше у площині драматичного діалогу двох народів і принципів їхнього співіснування. Пророцтво Гоголя, як і Пушкіна, ("Славянские ль ручьи сольются в русском море?") стосовно історичного майбуття слов'янських народів не збулися. Збагнути феномен національного чинника та його впливу на суспільне життя виявилось не під силу навіть геніям.

Інша річ, непередбачуваний чи не передбачений Гоголем (судити про це важко) вражаючий образ українського козацтва, який затьмарює у творі всі спроби надати йому чуже обрамлення, який виламується своєю самобутньою екзотичністю зі звичного світу російської людини. Український читач чітко відрізняв зміст від обрамлення з його мотивом "білого Царя", як і оспівування високих достоїнств козацтва ("товарищества"), приписаних "русскому человеку", що наближувало текст до російського читача. Відкритий ще "Вечорами" світ України отримав у "Тарасі Бульбі" достойну оздобу в героїчній своїй минувшині.

Ще одне важливе питання – це принципи укладання творів Гоголя. Сколихнуло дискусії видання "повного" Гоголя московським ІСЛІ ім. М.Горького, яке призупинене через "ідейні" протиріччя серед науковців-укладачів. Виявляється, що і в самій Росії є принципові розбіжності у погляді на "Тараса Бульбу".

Відомий принцип укладання – воля автора. А вона виказувалася Гоголем двічі. Єдиним прижиттєвим виданням був чотири томник 1842 року.

Однак всі наявні видання творів Миколи Гоголя (винятком може бути дев'ятитомне видання 1994 року, укладене В.Воропаєвим та І.Виноградовим. – М.: Русская книга, 1994) не зважали на волю автора. Перше ж видання творів письменника з'явилося у 1842 році (Т. 1–4. – СПб., 1842) і мало наступний вигляд:

(Предисловие)

Том I. В е ч е р а н а х у т о р е б л и з Д и к а н ь к и: Часть I. Предисловие; Сорочинская ярмарка; Вечер накануне Ивана Купала;

Майская ночь, или Утопленница; Пропавшая грамота. Часть 2. Предисловие; Ночь перед Рождеством; Страшная месьть; Иван Федорович Шпонка и его тетушка; Заколдованное место.

Том II. М и р г о р о д: Старосветские помещики; Тарас Бульба; Вий; Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. Украинские слова, встречающиеся в I и II т. (Ці два томи можна об'єднати в одну книгу.)

Том III. П о в е с т и: Невский проспект; Нос; Портрет; Шинель; Коляска; Записки сумасшедшего; Рим.

Том IV. К о м е д и и: Ревизор; Приложение к комедии "Ревизор" (Отрывок из письма, писаного автором вскоре после первого представления "Ревизора" к одному литератору; Две сцены, выключенные, как замедлявшие течение пьесы); Женитьба. Д р а м а т и ч е с к и е о т р ы в к и и о т д е л ь н ы е с ц е н ы: Игроки; Утро делового человека; Тяжба; Лакейская; Отрывок; Театральный разъезд после представления новой комедии.

Саме так повинні бути укладені перші чотири томи майбутнього видання.

Готуючи в кінці життя нове видання, Гоголь додав до чотирьох попередніх творів наступні:

Том V. В ы б р а н н ы е м е с т а и з п е р е п и с к и с д р у з ь я м и. А р а б е с к и.

Саме вони і мають скласти п'ятий том.

За межами видання залишилися:

Том VI. М е р т в ы е д у ш и.

Гоголь писав другий том і вважав, що незавершений твір не варто включати до зібрання. Факт красномовний і симптоматичний: письменник до останніх днів вірив у те, що другий том буде завершений.

Сьогодні всі сходяться на думці, що "Мертвые души" є вершиною творчості письменника, тож поема, разом зі збереженими розділами другого тому, має скласти шостий том майбутнього видання.

Нарешті, залишаються твори, не видані за життя письменника і знайдені серед його рукописів:

Том VII. Б о ж е с т в е н н а я л и т у р г и я; А в т о р с к а я и с п о в е д ь; "Р а з в я з к а Р е в и з о р а"; П и с ь м а.

Такий принцип має бути, на нашу думку, покладений в основу майбутнього видання. Єдине, що варто змінити, – це включити

"Развязку Ревизора" до IV тому цього видання. У такий спосіб публікація зреалізує волю автора. Укладачі згадуваного російського видання (В.Воропаєв та І.Виноградов) дотримались авторської волі в перших чотирьох томах. Запропоноване нами видання зберігає і п'ятий том у тому вигляді, в якому побачив його автор. Його задум втілено у новому виданні, здійсненому В.Воропаєвим: Гоголь Н.В. Собрание сочинений в семи томах. – М., 2006., яке вийшло у п'яти книгах. Перша книга містить "Вечори" і "Миргород", що складають перший і другий том. Третій і четвертий том зібрані у другій книзі. До слова, сам Гоголь все зібрання творів 1842 року називав "Книгою", або "Книгою в чотирьох томах". Третій том – петербурзькі повісті, "Коляска" і "Рим", а четвертий обіймає комедії, драматичні сцени, а також "Театральний роз'їзд", яким мало завершитися прижиттєве видання. П'ятий том містить "Мертві душі", де подані тексти обох томів поеми та редакції окремих розділів. Шостий том – "духовну прозу", "Критику" й "Публіцистику". А сьомий має назву "Юнацькі проби" і включає перші вияви художнього пера та публіцистику. Сюди укладач приєднав і ранні редакції деяких творів, наприклад, "Тарас Бульба", "Портрет" та інші. Відомо, що Гоголь мав намір видати подібний том, про що згадує Г.П.Данилевський [22]. Вперше цей задум втілив Н.С.Тихонравов (Соч. Н.Гоголя. – 10-е изд. – Т. 5. – М., 1889).

Саме останнє видання могло б слугувати орієнтиром для українського, як укладене відповідно до волі автора, що сприяло б формуванню нового канону видань. Знову ж таки за межами видання залишається вже згадуваний епістолярій. "Вибрані місця із листування з друзями" – твір, який втілює ідейні й творчі шукання митця, виріс саме із Гоголевого листування, що помітно змінювалося від традиційного дружнього чи родинного листа до апостольського послання, що в культурі католицизму і в гоголівські часи зберігало "пам'ять жанру" апостольських днів. Логіка цієї лінії творчого розвитку письменника вказує на необхідність окремого видання вибраного листування разом з "Вибраними місцями", що було б, при відповідному коментарі, цікавим для науковців. Пересічний читач, як правило, до томів з листуванням не виявляє прихильності.

Останній Гоголів задум видання був здійснений Н.Трушковським. Саме він надрукував твори, що були знайдені після смерті письменника.

Особлива проблема майбутнього видання – це українські

переклади творів митця. Найкращий варіант – переклади сучасними письменниками, молодією генерацією, яка по-своєму відчуває мову і здатна представити сучасного Гоголя. Українські переклади з'явилися тільки в 50-ті роки XIX ст., ще за життя Гоголя. Певен, що нові українські переклади Гоголя стали б помітним явищем і в розвитку української мови.

Український багатотомник Гоголя – це знак часу, свідчення зрілості українського гоголезнавства, його виходу на новий рівень. Український Гоголь стане своєрідним підсумком розвитку українського гоголезнавства за останні півстоліття і, сподіваюсь, початком нового етапу його розвитку.

### Література

1. Чемерис В. Загибель п'єси // Літературна Україна. – 2003. – №34. – С. 7.
2. Яворівський В. Українськість Гоголя // Літературна Україна. – 2002. – №10. – С. 2.
3. Чемерис В. ... І ніхто не знає, як далеко літає він від своєї загибелі. Андрій Бульбенко і Микола Гоголь: хто сказав, що моя вітчизна – Україна? // Літературна Україна. – 2002. – №16. – С. 7.
4. Яворівський В. Там само.
5. Сверстюк Є. Різдвяний гість Гоголь // <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=2798>
6. Москвитянин. – 1843. – Ч. IV. – С. 126.
7. Аксаков С.Т. История моего знакомства с Гоголем. – М., 1960. – С. 40–41.
8. Розанов В.В. Несовместимые контрасты жития. – М., 1990. – С. 233.
9. Русская критическая литература о произведениях Н.В.Гоголя. Хронологический сборник критико-библиографических статей. – Ч. 1. – 3-е изд. – М., 1903. – С. 38.
10. Белинский В. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. I. – С. 63.
11. Барабаш Ю.Я. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков. – М., 1995.
12. Shapiro Gavriel. Nikolai Gogol and the Baroque Cultural Heritage. – Pennsylvania, 1993.
13. Крутікова Н.Є. Гоголь та українська література. – К., 1957.
14. Подрига В. Інтерпретація національної культури в українській російськомовній прозі (на матеріалі повістей В.Т.Наріжного, О.Сомова, А.Погорельського) // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 28. – Ч. 1. – К., 2007. – С. 576–586.
15. Мандельштам И. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. – Гельсинфорс, 1902. – С. 215.
16. Там само. – С. 224.
17. Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века. – К., 1957. – С. 131.

18. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. – М., 1996. – С. 19.
19. Савчук П. Хто боїться Ніколая Гоголя? До питання "малої літератури" // IV Міжнародний конгрес українців. Літературознавство: Доповіді та повідомлення. – Кн. 1. – К., 2000. – С. 269.
20. Шкляр В. Бульба, який не згорів // Микола Гоголь. Тарас Бульба. – Львів, 2005. – С. 7.
21. Там само. – С. 5.
22. Данилевский Г.П. Сочинения: В 24 т. – Т. XIV. – СПб., 1901. – С. 97.

**Н.А.Платонова**

**Реализация концепции соприсутствия времен  
в творчестве Н.В.Гоголя  
(к вопросу пространственно-временной организации  
фантастической повести I-й пол. XIX века)**

Проблема взаимосвязи пространства и времени, способа их организации прошла путь от первобытного сознания, проникнутого представлениями мифопоэтического мышления, до современной физической теории, основанной на реляционной модели. Безусловно, синкретическое восприятие мира и рациональный метод, противопоставляющий мифу разумное познание законов развития истории, представляют собой качественно различные системы. Но вместе с тем, тезис о том, что любой опыт интерпретаций понятий пространства и времени для литературы как искусства слова является одинаково ценным и, на наш взгляд, не подлежит сомнению.

По суждению Г.-Г.Гадамера, и художественному познанию мира, равно художественной истине, и опыту мифа как определенной истине, способы познания которой выходят за рамки науки, присуща одинаковая степень строгости, которая проявляется в их структурной общности [1, с. 98–99]. О непосредственном осмыслении и переосмыслении Гоголем мифологии (в частности, славянской, мифологии) было сказано достаточно. Не вызывает сомнения и факт отражения в творчестве Гоголя динамической концепции времени (здесь сыграли свою роль собственно физические представления о пространстве и времени, сформированные на основе эмпирического опыта). Динамическая концепция является характерным продуктом



постмифологического культурного сознания, воспринимающим время как линейный, а следовательно, необратимый процесс. Центральным концептом здесь становится движение из прошлого через настоящее к будущему: каждое событие сменяется последующим, причем ушедшее в прошлое перестает существовать. В этом смысле прошлое обнаруживает смысл своего существования в качестве причины, а форму – в воспоминании; настоящее трактуется как реальность, будущее – как следствие и смысл причин и предпосылок, возникших в прошлом и настоящем. Именно из такого понимания времени возникает "стремление выстраивать события в единую цепь и организовывать ее причинно-следственными связями" [2, с. 108]. Но и особенности синкретического восприятия времени, и динамическая (линейная) концепция современного культурного сознания обнаруживают свою несостоятельность и бессилие перед некоторыми парадоксами поэтики фантастической повести Гоголя. Среди них можно назвать такие особенности, как совмещение различных исторических пластов в пределах одной повести и цикла повестей, "исторические неточности" (Е.Е.Дмитриева) и "временные сломы" (Ю.М.Лотман), несовпадения течения времени в реальном и ирреальном пространствах, природа и значение снов и др. Какова роль этих особенностей в тексте и какую концепцию времени они презентуют, нам и предстоит выяснить.

Начнем с наблюдения, что в творчестве Гоголя редко можно найти примеры абсолютного линейного повествования. Сложная композиция, игра пространствами, сны героев – все это свидетельства нелинейного восприятия времени автором. Наиболее показательной в этом смысле является повесть "Страшная месть", представляющая собой аналепсис (греч. ἀνάληψις – взятие назад, возвращение) – рассказ, возвращающийся назад, чтобы дать пояснение будущему, ставшему настоящим, и того представления о нем, которое сформировалось в прошлом [3, с. 90]. Повесть составляют несколько сюжетных линий, каждая из которых представляет собой определенную ценность для исследователя творчества Гоголя; и если повествование о смерти колдуна презентует нам концепцию пространства, то рассказ о двух братьях есть ничто иное, как концепция времени. Этот обработанный библейский сюжет о двух братьях – Каине и Авеле – и является тем "передним событием", о котором говорил Д.С.Лихачев [22]. История

тем примечательней, что в Новом Завете слово "аналепсис" употребляется в значении "восхождение"; в нашем случае восхождение, в прямом и переносном смысле, от истории бытовой к библейской. И если по отношению к настоящему времени (ко времени рассказа) оно "предпрошедшее", то в смысловом плане – это время начала. Благодаря такому представлению о времени мы узнаем, что всадник с младенцем – это убитый Иван со своим сыном, "великий мертвец" – Иуда-Петро, побратим Ивана; колдун – последний и "самый страшный грешник" в роду Петра. Значима в этом смысле и фигура старца-бандуриста, который обладает специфической возможностью "манипуляции" временем. Так, например, в тот небольшой ("с час") отрезок времени он успел спеть и про "прежнюю гетьманщину, за Сагайдачного и Хмельницкого", и "веселые песни" [4, с. 328]. Он сближает события, стоящие друг от друга на большом временном расстоянии, а следовательно, и сами времена: свое время, повествование о двух братьях и период казачества (а вместе с ним и рассказ о Даниле Бурульбаше и его тесте).

Вопрос соприсутствия и сближения времен выходит за рамки одной повести на уровень всего цикла и превращается в универсальную проблему поэтики Гоголя. Так, кольцевая композиция "Страшной мести" соотносится с кольцевым характером композиции цикла в целом, чему было посвящено достаточно много исследований. В.Гиппиус, например, говорит о единстве темы вторжения в жизнь людей демонического начала и борьбы с ним [5], а К.Мочульский – о возможности расположения повести "по степеням нарастающей мрачности" [6]. В большинстве случаев повести соотносились по принципу сюжетных мотивов. Но этот же принцип кольцевой композиции реализуется и в случае приуроченности каждой повести к определенному историческому событию. Е.Е.Дмитриева, пытаясь определить исторический фон повестей в "Вечерах", приходит к интересному выводу, что первая ("Сорочинская ярмарка") и предпоследняя ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка") повести повествуют о современных событиях, вторая ("Вечер накануне Ивана Купала") и шестая ("Страшная месьть") отсылают читателя к семнадцатому веку, три центральных ("Майская ночь, или Утопленница", "Пропавшая грамота" и "Ночь перед Рождеством") – к восемнадцатому [7, с. 53]. Получается, что к современным событиям, по мнению Гоголя, ближе не события, приуроченные более близкому периоду истории, а события, наиболее (следуя внутренней логике

цикла) от нее отдаленные. Примечательно, что последняя повесть цикла "Заколдованное место" не приурочена конкретно к какому-либо историческому событию, хотя и повествует о событиях прошлого: "...нас у отца было четверо. Я тогда еще был дурень. Всего мне было лет одиннадцать" [8, с. 366]. Редко давая пояснения, кто рассказчик той или иной повести, Гоголь здесь настаивает не только на его идентификации: "Быль, рассказанная дьячком \*\*\*\*ской церкви" [Там же], – но и на идентификации жанра. Жанровое определение ("быль" в любом из его значений), стоящее в подзаголовке, отсылает к мысли о действительности события и предполагает собой определенную историчность, между тем никакого собственно исторического фона в повести нет. Подобная внеисторичность свидетельствует о правомерном характере соотнесения событий повести как с прошлым, так и с современностью и предоставляет возможность сближения различных времен. Это дает нам несколько иной взгляд на поэтику произведений Гоголя и предлагает другой ответ на вопрос пространственно-временной раздвоенности произведений. В этом смысле традиционное разделение художественного пространства и времени на два типа – реальный и ирреальный – носит номинативный характер. Ирреальное (фантастическое, волшебное) противопоставлено реальному (бытовому, обычному) по принципу его отстраненности во времени. Поясним нашу мысль. Ю.М.Лотман, анализируя качества бытового и фантастического пространства повести "Майская ночь, или Утопленница", дает объяснения превращения дома сотника из заколоченной развалины в хоромы и обратно, состоящие в том, что меняется не сам дом, а "просто есть около села реальный пруд со старым домом, но *в том же месте* находится ...*другой* пруд, с *другим* домом на берегу", где "в то же самое время... живет панночка-утопленница" (курсив автора) [9, с. 629–630]. То есть "два пространства взаимно исключают друг друга: когда действие перемещается в одно из них, оно останавливается в другом" [Там же]. Формально – да. Но Ю.М.Лотман забывает, что в этом случае для изображения ирреального пространства Гоголь вводит мотив сна. Этот устойчивый мотив в творчестве писателя всегда реализуется по единой схеме: герой узнает о факте сна только после пробуждения, до этого момента события воспринимаются как действительно происходящие, а персонаж совершает значимые действия не только с точки зрения этого пространства, но и "бытового" существования: Левко получает записку, согласно которой голова не только должен был его женить,

но и починить мосты и даже "...не давать обывательских лошадей... судовым паничам" [10, с. 206]; в "Страшной мести" именно во сне Катерине впервые открывается, что ее отец – колдун; а в "Портрете" Чартков сначала во сне получает тысячу червонных, впоследствии приведших его к гибели. Исходя из этой значимости, действие и "останавливается" в реальном пространстве, но само движение времени не снимается. Это свидетельствует о том, что пространство сна обладает специфическими временными характеристиками, представляющими собой отсутствие границ между прошлым и будущим, что, в свою очередь, тесным образом сближает сон с мотивом прозрения. Становится очевидным, что всякий момент сна – это ситуация проживания неограниченной по внутреннему времени "другой жизни" в ограниченном отрезке внешнего времени "реальной" жизни героя, время-мгновение, которое – по определению М.М.Бахтина – как бы не имеет длительности и выпадает из нормального течения биографического времени [11, с. 183]. С другой стороны, эта материальность и вещественность "другого" пространства, а также топографическая точность (здесь Ю.М. Лотман прав, говоря о *том же* месте), позволяет нам говорить не о "другом доме" или "другом пруде", а о другом времени их существования – времени прошлого, когда "ветхий дом с закрытыми ставнями" был еще "чист и в каком-то ясном величии", а "вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери" [10, с. 204, 201]. С этой точки зрения, появляется возможность объяснения другим несоответствиям, которые не получают ясности в свете позиции Ю.М.Лотмана. Например, наблюдение исследователя о времени смерти панночки в "Вие", или способность пребывания ведьмы как в настоящем, так и в будущем (образ молодой девушки и старухи), или попытка побега Хома Брута: когда он переступал плетень, ему "казалось, с оглушительным свистом трещал в уши какой-то голос: "Куда, куда?". Философ юркнул в бурьян и пустился бежать..." [12, с. 602]. Как уже известно, от окрика "куда?" до встречи на берегу ручья прошло, с позиции Хома, довольно много времени: он успел перелезть через ограду, бурьян, перебежать поле. Хома воспринимает время в соотносимых ему категориях движения и преодоленного расстояния, ставя перед собой пространственную цель, а не временную. Явтух, наоборот, манипулирует временем, за счет чего выигрывает и в пространстве: "Напрасно дал ты такой крюк, – продолжал Явтух, – гораздо лучше выбрать ту дорогу, по которой шел я: прямо мимо конюшни" [Там же, 603]. То же делает и черт в "Ночи перед

рождеством"; здесь, согласно замечанию М.Эпштейна, итогом сближения настоящего и будущего становится "стремительный порыв, вихрь движения, преодолевающего огромность пространства" [13, с. 123] от Диканьки до Петербурга и обратно. В "Страшной мести" знание (на всех уровнях повествования) ситуации предательства проясняет и объясняет такие "временные несоответствия", как упоминание в пределах каждой из сюжетных линий персонажей, изначально ей не принадлежащих: появление страшного лица во время магических действий колдуна, рассказ о спящем всаднике, повествование о двух братьях в городе Глухове. Примеров можно привести множество.

Остается выяснить природу подобного представления о времени. Оригинальность гоголевской концепции состоит в том, что в ней воплощается своеобразное представление о "начале" и "конце", где слово "конец" используется в его первоначальном – "происхожу", "возникаю" [14, с. 310]. Сближение различных категорий времени отсылает нас к эстетике романтизма и общеромантической идее о смыкании наиболее отдаленного прошлого и наиболее близкого настоящего [15]. Но сводить эстетику Гоголя исключительно к эстетике романтизма тоже невозможно, так как романтическая фантастика и романтический страх в творчестве писателя приобретают онтологический статус, и, если цитировать Архимандрита Константина, уже "не сказочно-феерическое зло тормозит наши нервы, а встает перед нами подлинное, в своей подлинной отвратительности и в своей подлинной силе, древнее зло" [16, с. 343]. Этот поворот к онтологическому стал возможным благодаря глубокой религиозности писателя. Именно причастность к христианской традиции позволила ему преодолеть определенную ограниченность поэтики романтизма и открыла возможность обращения к первоосновам бытия.

С другой стороны, исследователи творчества писателя часто связывают этот феномен соприсутствия времен с понятиями сакрального пространства и мифического времени. Ю.М.Лотман делит, например, "Страшную месть" на две части, относя рассказ о двух братьях к мифу, а первую часть повести к "новому времени", называя ее "выражением", в то время как вторая, согласно его идее, представляет собой "содержание" [17, с. 43]. Ю.Я.Барабаш [18], Г.Грабович [19] и Е.Е.Дмитриева [7] говорят о преодолении изначальной несовместимости мифологизма и историзма, и в гоголевской концепции времени видят процесс перетекания истории в миф (и если для Г.Грабовича это, скорее, миф, то для Ю.Я.Барабаша – и

миф, и история). В частности, Ю.Я.Барабаш связывает свои взгляды с теорией Марка Блока, который представляет христианство как "религию историков", центральная ось которой – "великая драма греха и искупления разворачивается во времени, то есть в истории", а в связи с этим не отгораживает христианский менталитет от античного. Греки и латиняне, в его представлении, наши первые учителя, "были народами-историографами", так как в мифах отражались их представления об истории. Приводя в качестве примера архетипную идею Воскресения, Ю.Я.Барабаш говорит, что "эту тенденцию восприняла европейская христианская культура с ее высокой степенью насыщенности амбивалентными символами и образами, которые генетически восходят к греко-римской мифологии, а функционально сопряжены с историческими и социальными реалиями своей эпохи" [18, с. 203–204]. С этими выводами трудно согласиться. При сопоставлении язычества и христианства нужно помнить о христоцентрическом понимании истории (как ее понимал и Гоголь), что делает абсолютно невозможным понимание христианства как совокупность заимствований разных языческих культов, так как христианская религия – религия откровения, а не "заимствования". Здесь мы сошлемся на работу В.В.Зеньковского, который, на наш взгляд, максимально полно рассматривает аналогии между особенностями христианства и языческих религий. Ответ кроется в центральном положении христианства в истории, что свидетельствует о схождении в христианстве, как в фокусе, разрозненных черт язычества, "которое было полно *предчувствий* тех истин, которые в полноте и целостности находим мы в христианстве" (курсив автора) [20, с. 436]. Эта проблема получила свое осмысление в творчестве Гоголя. Для примера приведем диалог Гали и Левка из повести "Майская ночь, или Утопленница". Вспомним, что Левко на слова Гали о дереве, "которое шумит вершиною в самом небе" и по которому Бог сходит на землю ночью перед Светлым праздником, возражает: "Нет, Галю; у Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее ставят перед Светлым Воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле" [10, с. 176]. Писатель отходит от идеи существования мирового древа как *axis mundi* (ось архаического мира) и отсылает нас к "лестнице" – одному из основных образов духовного возрастания в православной святоотеческой литературе. Лестница становится одним из наиболее

устойчивых образов в творчестве Гоголя, проходит путь от "Вечеров..." до "Светлого воскресения" ("Выбранные места из переписки с друзьями") и упоминается в последних предсмертных словах писателя: "Лестницу, поскорее, давай лестницу!..." [21, с. 144–145].

В свете этого становится ясным, что гоголевская концепция времени не соотносима с особенностями циклического времени мифа, так как не знает никакого возврата или обновления. Идея Гоголя, согласно которой прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно, рядоположено, а следовательно, между ними возможно взаимодействие, уходит корнями в православие и представляет нам возможность существования объектов в привычных категориях настоящего, прошедшего и будущего как "нашего", так и "большого" времени.

### Литература

1. Гадамер Г.-Г. Миф и разум // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
2. Лотман Ю.М. Звонячи в прадъднюю славу // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 2005
3. Рикёр П. Время и рассказ. – Т. 2: Конфигурации в вымышленном рассказе. – М.; СПб., 2000.
4. Гоголь Н.В. Страшная месть // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 1. – М., 2006.
5. Гиппиус В. Гоголь. – Л., 1924.
6. Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Н.В. Гоголь и Православие. – М., 2004.
7. Дмитриева Е.Е. "К вопросу "исторических неточностей" в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Н.В. Гоголь: Загадка третьего тысячелетия: Первые гоголевские чтения: Сб. докл. / Под общ. ред. В.П. Викуловой. – М., 2002.
8. Гоголь Н.В. Заколдованное место // Там же.
9. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Там же.
10. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Там же.
11. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000.
12. Гоголь Н.В. Вий // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 2. – М., 2006.
13. Эпштейн М.Н. Панночки и Россия: демоническое у Гоголя // Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы: Учебн. пособие для вузов. – М., 2006.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. – Т. 2. – М., 1987. – С. 310.

15. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время. – Даугавпилс, 1988 // <http://romanlibrary.science.ru>
16. Архимандрит Константин (Зайцев). Гоголь как учитель жизни // Н.В.Гоголь и Православие. – М., 2004.
17. Лотман Ю.М. Из наблюдений над структурными принципами раннего творчества Гоголя // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Вып. 251: Труды по русской и славянской филологии. XV. Литературоведение". – Тарту, 1970.
18. Барабаш Ю.Я. "Страшная месть" в двух измерениях: Миф и (или?) история // Вопросы литературы. – 2000. – №3. – С. 171–210.
19. Грабович Г. Гоголь і миф України // Сучасність. – 1994. – №9–10. – С. 77–95, 137–150.
20. Зеньковский В.В. Апологетика // Зеньковский В.В. Основы христианской философии. – М., 1997.
21. Воропаев В.А. Гоголь над страницами духовных книг: Научно-популярные очерки. – М.: Макириевский фонд, 2002.
22. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносился с воспринимающим его субъектом. "Задние" события были событиями настоящего или будущего". (Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967. – С. 262.)

**Е.И.Нещерет**

**Психология невербальной речи  
как средства интерпретации художественного образа  
в литературном произведении  
(на примере повестей Н.В.Гоголя)**

Не вызывает сомнения, что Гоголь, представитель реалистического направления в русской художественной прозе, является тонким психологом, знатоком тончайших переживаний души человеческой. Мастерство психологических зарисовок раскрывается во многих произведениях и раннего периода его творчества, и более позднего. Для обрисовки характеров своих персонажей Гоголь умело пользуется как вербальными, так и невербальными средствами. Чтение невербальных сигналов – важное условие понимания смысла, подтекстовой информации. Следует отметить, что различные виды (подсистемы) невербальных проявлений оказываются одинаково значимыми для проникновения в суть его произведений.

Оптико-кинетическая подсистема (кинесика) – одна из централь-



ных среди невербальных средств образности у Гоголя. Важнейшим источником информации о герое, особенно о его чувствах, является выражение лица. Писатель придавал особое значение выражению лица или отдельных его составляющих, на что в авторских замечаниях содержится прямое указание ("лицо Басаврюка вдруг ожило", "какое-то движение тоски выразилось на лице её", "ужас изобразился в лице писаря", "беспрестанно меняющиеся на лице молнии предприятий и умыслов", "наслаждение выражалось на лице его", "с лица и поступков его исчезло само собою сомнение, нерешительность", "...и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его"). По лицу литературного героя можно видеть те душевные изменения, которые он переживает. Лицевая экспрессия у персонажей Гоголя, как видим из примеров, выявляет динамику чувств. Излюбленный приём для описания эмоции страха – изображение бледности в лице ("возвратилась вся побледневшая", "все побледнели", "голова стал бледен как полотно", "на другой день он явился весь бледный", "лицо чиновника было бледно, как снег" и др.). Эмоцию смущения автор иногда передаёт через описание щёк ("Щёки у него расцвели как мак", "Параска вспыхнула ярче алой ленты", "весь покрасневшись"). Подкрепляет представление об эмоциональном состоянии героя обрисовка рта, чаще всего "разинутого", "раскрытого" ("рот вполтину разинут", "шёл, разинув рот", "не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих"). Подчёркивают силу экспрессии и волосы, стоящие дыбом ("волосы поднялись дыбом", "волосы его поднялись горою").

Наиболее заметным проявлением мимической реакции является улыбка, которая в большинстве случаев отображает позитивный стимул в общении героев или их самоощущении ("ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне", "довольная улыбка показалась на лице речистого храбреца", "молвила она, усмехнувшись", "и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия"). Но иногда улыбка свидетельствует и о негативных коннотациях ("с бесовскою усмешкою", "вечно осенённый язвительною улыбкою").

Большую информационную нагрузку в художественном тексте несут глаза. По глазам героя, его взгляду считывается информация о внутреннем психическом состоянии персонажа, его радости и страхе,

робости и довольстве, спокойствии и гневе ("долго глядели в ужасе неподвижными глазами на смуглом лице цыган", "очи сверкнули", "прослезившиеся глаза", "выпучив глаза", "бросая довольно гордые взгляды на других", "шёл, закрыв глаза", "вперив глаз", "глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить"). Не случайно в повести "Портрет" именно глаза получают способность изменить жизнь героя и его самого ("они просто глядели, глядели даже из самого портрета; как будто разрушая его гармонию своею странною живостью", "это были живые, это были человеческие глаза!", "глаза ещё страшнее, ещё значительнее вперились в него", "страшные глаза стали даже просвечивать сквозь холстину").

Не менее значимыми оказываются паралингвистические средства (вокальные качества голоса, его диапазон, тональность). Важная разновидность невербальной коммуникации в тексте произведения формируется тем, как герои произносят слова, фразы, т.е. какова интонация, модуляции голоса, плавность речи. Звуковой диапазон речи гоголевских героев разный: от тоненького голоса до басовых нот, от отсутствия голоса или шёпота до крика ("тут философствование нашего Черевика прервано было толстым и резким голосом", "закричал диким голосом", "начал задыхающимся голосом кричать", "почувствовал, что у него нет голоса", "говорил он вполголоса", "шёпотом произнёс"). Но особенностью отдельных эпизодов (и даже некоторых повестей) является преобладание повышенной тональности в голосах героев. Так, герои "Вечеров на хуторе близ Диканьки" во многих ситуациях общения прибегают к высоким звукам разного диапазона, разной динамики, что подтверждается обилием глаголов, указывающих на крик ("вскрикнул", "отчаянно закричал", "кричало несколько хлопцев", "заревел", "грянул Басаврюк", "закричал он в страшном веселье", "кричал он без памяти, утворя силы"), и к предложениям с восклицательной интонацией ("Полно горевать тебе, казак!" – загремело что-то басом под ним. Оглянулся: Басаврюк! у! какая образаина! Волосы – щетина, очи – как у вола! "Знаю, чего не достаёт тебе: вот чего!..."). Звуковые характеристики являются очень выразительным стилистическим средством раскрытия художественного образа. В "Шинели", например, через особенности голоса главного героя автору удаётся уже с первых страниц повести показать основные качества персонажа и вызвать определённое отношение к нему читателя. Голос его – тихий,

"умоляющий голос ребёнка", "преклоняющий на жалость", "проникающий". Акакий Акакиевич отличался безмолвием, и только, когда назойливость обидчиков становилась нестерпимой, он произносил: "Оставьте меня, зачем вы меня обижаете? ...И что-то странное заключалось в его словах и в голосе, с каким они были произнесены. В нём слышалось что-то такое преклоняющее на жалость..." На фоне этой безмолвности героя весомым характеризующим средством выступают его "крики" ("Полтораста рублей за шинель! – вскрикнул бедный Акакий Акакиевич; вскрикнул, может быть, в первый раз от роду, ибо отличался всегда тихостью голоса"). В конце повести читатель ещё раз слышит подобные высокие звуки из уст персонажа, но также имеющие специфические особенности проявления ("стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до конца площади").

Следует отметить особую выразительность экстралингвистических средств (темпа речи, пауз и молчания, смеха и плача и под.), которые усиливают значимость словесных элементов и дают обширную информацию о подтексте. Так, речь с обилием пауз и элементами молчания передаёт состояние чрезвычайного волнения главного героя "Шинели", ведущего диалог с портным ("– Этакое-то дело этакое, – говорил он сам себе, – я, право, и не думал, чтобы оно вышло того... – а потом, после некоторого молчания прибавил: – Так вот как! Наконец вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак". За сим последовало опять долгое молчание, после которого он произнёс: "Так этак-то! Вот какое уж, точно, никак неожиданное, того... этого бы никак... этакое-то обстоятельство!").

Состояние радости, спокойствия, тревоги или страха отражает и темп речи героев ("протяжно произнёс Каленик, смеясь и грозя пальцем", "проворчал", "вскричал"). Большую силу в стилистике гоголевского повествования имеет смех, получающий то положительные ("даже сам засмеялся", "гром, хохот, песни слышались тише и тише"), то отрицательные коннотации ("дьявольский хохот загремел со всех сторон", "он засмеялся таким хохотом, что страх врезался в сердце Педорки"). Обращает на себя внимание тщательность описания некоторых сцен смеха, в которых автором подчеркнуты и мастерски описаны тончайшие детали мимики смеющегося человека ("по произнесении сих слов глазки винокура пропали;

вместо них протянулись лучи до самых ушей; всё туловище стало колебаться от смеха, и весёлые губы оставили на мгновение дымившуюся люльку").

Эмоции могут выражаться через различные экспрессивные каналы. В отдельных ситуациях в повествовании доминирующей эмоционально-выразительной характеристикой оказывается двигательный канал (направленность движений, их скорость, темп, амплитуда). При сильно выраженных эмоциях наблюдаются разнообразные двигательные акты – эмоциональные действия (обнимание, ласкание, закрывание лица руками, подпрыгивание, похлопывание по плечу и под.). В состоянии эмоционального возбуждения герои совершают часто необычные действия, отличающиеся повышенной интенсивностью, неожиданностью. Так, испытывая страх, герой "Сорочинской ярмарки" "пополз в судорогах под подол своей супруги"; Черевик, "схвативши на голову горшок вместо шапки, бросился к дверям и как полоумный бежал по улице, не видя земли под собою"; некий "высокий храбрец в непобедимом страхе подскочил под потолок и ударился головою об перекладину"; Ивась "прибежал и в испуге схватил ручонками его за ноги, закричав..."; незадачливый жених Петро, получив от разгневанного тестя стусана в затылок, "не видя земли, полетел стремглав", в другой сцене он от страшных видений "вдруг весь задрожал, как на плахе"; Левко в порыве любовных чувств "целует и прижимает сильнее к груди своей" возлюбленную Галю. Чрезвычайно выразительны эмоциональные движения героя "Шинели", как нельзя лучше они дополняют словесное описание тех чувств, которые испытывает герой. В состоянии сильного эмоционального возбуждения движения Акакия Акакиевича становятся нескоординированными: "вместо того, чтобы идти домой, пошёл совершенно в противоположную сторону, сам того не подозревая. Дорогою задел его всем нечистым своим боком трубочист..., целая шапка извести высыпалась на него..., натолкнулся на будочника", "дороги не приметил вовсе", "отчаянный, не уставая кричать, пустился он бежать через площадь". В редкие минуты "весёлого расположения духа", идя в новой шинели, "даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою...", "но, однако ж, он тут же остановился и пошёл опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси". А при встрече со "значительным лицом" от страха он "обмер, пошатнулся, затрясся всем телом и никак не мог стоять".

Эмоция страха у героев Гоголя часто сопровождается дрожанием всего тела, сильным биением сердца, изменениями в дыхании, потливостью ("с занявшимся от страха дыханием", "у него захолонуло сердце", "сердце сильно билось у Чарткова", "дрожа всем телом за него", "биение сердца было сильно, почти страшно", "холодный пот облил его всего, сердце билось так сильно...", "холодный пот выступил на лице его", "ёкнуло сердце", "он вспотел ужасным образом", "вспотел совершенно, тёр лоб"). На фоне экспрессивных двигательных реакций необычайную характерологическую значимость приобретает экспрессия сцен неподвижности, к которым часто обращается автор, намереваясь передать высшую степень чувства радости или страха ("пальцы остались неподвижными на воздухе", "остался нем и недвижим посреди дороги", "долго глядели в ужас неподвижными глазами", "у него страх отнял ноги", "Черевик от радости стал неподвижен", "как будто окаменев, не сдвинувшись с места, слушал Петро", "очи недвижно уставились на что-то", "стояли будто вкопанные в землю", "быстро ушла, оставив в ошеломлении голову").

В повестях Гоголя много эпизодов, в которых как бы собраны воедино многие средства кинесики и проксемики ("Голова стал бледен, как полотно; винокур почувствовал холод, и волосы его, казалось, хотели улететь на небо; ужас изобразился в лице писаря; десятские приросли к земле и не в состоянии были сомкнуть дружно разинутых ртов своих"; "всё лицо почти ожило, и глаза взглянули на него так, что он, наконец, вздрогнул и, попятившись назад, произнёс изумлённым голосом..."; вся восьмая глава "Сорочинской ярмарки" – яркий пример подобной системности использования невербальных средств образности). Они являются ещё одним свидетельством того, насколько большое значение придавал им писатель в обрисовке внутреннего мира своих героев.

Средства невербальной коммуникации выполняют различные функции в произведениях Гоголя. В одних случаях являются подтверждением и повторением того, что было сказано словами, в других – усиливают и акцентируют сказанное, т.е. увеличивают интенсивность сказанного и придают ему ту или иную эмоциональную окраску. Но всегда усиливают экспрессивность повествования, позволяют лучше понять разнообразие чувств, переживаемых героями, постичь мир эмоций самого автора.

## Література

1. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки: Повести, изд. Пасичником Рудым Паньком. – Х.: Прапор, 1982. – 191 с.
2. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления (проблемы семантики). – Новосибирск: Наука, 1986. – 230 с.
3. Психологія: Підручник / Уклад.: Ю.Л.Трофімов, В.В.Рибалка, П.А.Гончарук та ін.; за ред. Ю.Л.Трофімова. – К.: Либідь, 2000. – 558 с.

**В.В.Погоржельская**

### **О природе лада в творчестве Н.В.Гоголя**

Стиль есть достаточно глубокая содержательность художественного произведения, которая, как отмечает А.Ф.Лосев в работе "Проблема художественного стиля", говоря о триаде И.-В. Гете (см. работу "Простое подражание природе, манера, стиль"), уже "выходит за пределы и субъекта, и объекта, но изображает собою такую жизнь и такое бытие, которое выше как всякого отдельного субъекта, так и всякого отдельного объекта" [1, с. 41]. Таким образом, стиль у И.-В.Гете "лежит в основе субъекта и объекта, их осмысливает и их оформляет в их раздельности и в их единстве" [1, с. 41]. Говоря проще, стиль И.-В.Гете понимает скорее онтологически, чем чисто художественно (эстетически), он видит его как возможность отражать не только "социально-историческое", но и "космическое" бытие, где по самому существу невозможно разделить субъект и объект, нет уже сферы субъекта и отвлеченной сферы объекта. Такое понимание стиля кажется глубоким и точным, не только онтологическим, но и художественно-эстетическим. Правда, онтология у И.-В.Гете находится в границах эстетического, так как говорит он, прежде всего, о "зримых и осязаемых образах".

Сам А.Ф.Лосев, давая определение термину "стиль" ("Художественный стиль есть конструирование всего потенциала художественного произведения на основе тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения" [1, с. 196]), синтезирует священно-онтологическое и эстетическое в стиле. Следующее разграничение представляется актуальным, вот почему мы предлагаем с помощью категории "лада"

поговорить о сверхчувственной Красоте в произведениях Гоголя, находящейся за пределами зрения и умозрения.

Новотворением Гоголя, которому присуще интуитивное вслушивание в слово, становится его универсальный язык. Гоголевскую чуткость можно определить как внутреннее видение или внутреннее слышание.

В единстве созерцания божественного мира Гоголь пытается с помощью духовного созерцания собрать воедино мысли и чувства, внешнее и внутреннее (обратим внимание на художественные особенности православного мышления).

Так, говоря о творчестве Гоголя в целом, следует говорить не только о стиле, но и о ладе, который не выхолащивает изначальный смысл создания. Творчество Гоголя являет собой зов к пониманию Сокровенного, означивая не себя, а мир и ту глубину в себе, которая заполнима только Богом (диалогичность человека осмысливается здесь несколько по-иному, чем в классических работах М.М.Бахтина, а именно – речь идет не о "диалоге по горизонтали", а о "вертикальной" обращенности к абсолютному). Такое творчество предстает как акт жизни традиции, в котором творение нового и устойчивость канонических форм присутствует одновременно и существует две стороны одной медали (стиль и лад).

Лад – попытка показать незримое, сказать несказанное, выразить невыразимое. И стиль выступает лишь как "завеса", сквозь которую "просвечивает" мир идей бестелесных. Онтологически правильное проникновение в мир не может быть только эстетическим, оно предполагает приобщенность божественному.

Следовательно, писатель, имеющий точку зрения и отчета не в себе, всегда ориентирован не на психологический, а на онтологический реализм, этот реализм можно назвать "идеалистическим". Конечно, человеку трудно стать свидетелем этой онтологической "идеалистической" действительности. Действительность может стать таковой только при непосредственном наблюдении, созерцании, когда человек хочет ведать и ведение – это умоление волевого в себе (вопрошающее мышление), некая непосредственная открытость смыслу. Ведение Гоголя есть опыт взыскания в себе образа Божия. Гоголь уразумел для себя, что как ни прекрасно служение искусству, необходимо определиться с высшей целью: "Теперь уже ничем не возьмешь, – ни своеобразием ума своего, ни картинною личностью характера, ни гордостью движений своих, – христианским,

высшим воспитанием должен воспитываться теперь поэт. Другие дела наступают для поэзии", – пишет он в статье "... о существе русской поэзии" [2, с. 183]. Там же Гоголь отмечает, что "поэзия наша при выходе из церкви очутилась вдруг на бале", можно сказать, что с бала на покаяние ее возвращает Гоголь (как мы уже отмечали, ему в высшей степени было присуще умение слышать и внимать).

Так, "с Гоголя водворился на Руси совершенно новый язык... Он нам безгранично нравился своей простотой, силой, меткостью, поразительной бойкостью и близостью к натуре", – пишет В.Стасов в журнале "Русская старина".

Гоголь черпал из самой глубины, в его произведениях отразилась многосторонняя поэтическая полнота ума, который "исходит от наших церковных песней и канонов и возносит дух поэта" [2, с. 183].

Гоголь, как и его предшественники, видел предмет русской поэзии в изображении человека русского, его мысли были обращены к России; он стремился охватить всю жизнь разом и в своей поэме "Мертвые души". Но чтобы охватить неохватное, необходимо знать жизнь, тайны языка, и если не знать, то хотя бы уметь слышать, узнавать его "потаенное" содержание.

Гоголь, такими образом, приходит к Ладу не только как к "красоте и неуёмной энергии языка" [3, с. 147], но и как к духовному концепту русской литературы.

Происходит это потому, что в ладе есть возможность присутствовать, когда сам был и слышал что-либо, хотя бы даже ничего не понял, но пребывал. Находясь в сфере онтологического, человек не путешествует, но паломничает к логосу предмета (замыслу Бога о нем). Ведение через непосредственное видение понимается как познание, когда художник очищает свое искусство от всего индивидуального, отказывается от самодовлеющего эстетического наслаждения, с большой точностью и четкостью использует красоту видимого мира для передачи мира Горнего. Несомненно, произведение искусства может быть теургическим актом (в низких и соблазнительных образах мира может быть заключено высокое и духовное откровение сверхмирного, в образах плоти – жизнь духовная). Вглядываться в мир – значит направлять вектор к своему логосу; мир не нами увиденный, но задача истинного художника понять, что стоит за этой "уже-как-то сделанностью".

Таким художником не запечатлевается ничего случайного. По выражению П.А.Флоренского, это "онтологическая умность вещей", которая так часто подменяется в мировоззрении эпохи их феномено-



логической чувственностью. Гоголь – художник, который не распрямляется в мире метафизических призрачностей; он, величайший из реалистов мира, "окунает" литературу в значимые мелочи и "бездонную телесность" [4, с. 9]. И это целостное восприятие мира – область лада, который позволяет не просто увидеть очевидное, но почуять то священное, что определяет духовный дом для русского человека.

Тайна, ключ гоголевского языка – в его непроизвольной собирательности ("кыпь и хлыв слов" [3, с. 39]). Гоголю удалось соединить то, что привычно разъединилось: смешное и грустное, низкое и высокое, сиюминутное и вечное. В итоге оказалось, что реализм видимого бытия и жизни временной – еще не весь реализм.

Из "Авторской исповеди": "Я не совращался со своего пути. Я шел тою же дорогою, предмет у меня всегда был один и тот же: предмет у меня был – жизнь, а не что другое. Жизнь я преследовал в ее действительности, и пришел к Тому, Кто есть источник жизни" [2, с. 213].

"Ведение" и "видение" углубляются последовательно у Гоголя (углубляется познание жизни настоящей и жизни вечной; так меняется и язык, его звучание, в нем присутствует генетическая память сакрального Слова).

Уже в "Вечерах..." мы наблюдаем очень важный процесс изменения карнавального мироощущения. Обычно под амбивалентностью карнавала понимают динамику противоположных начал, но перед нами явное осложнение этой динамики. В повести "Страшная месть" мы ясно ощущаем торжество темного духа, что противоречит православным канонам; дело в том, что вина колдуна не просто вина нравственная, это вина бытия, она наделена силой бытия, а не только смысловой силой нравственного самоосуждения, которого у героя нет.

И "Страшная месть", как повесть-судьба, открывает глубокую перспективу в гоголевский художественный мир, dna которого, говоря словами писателя, "никто не видывал". Название произведения, как устоявшееся словосочетание, определяет стиль и идею повести.

В "Миргороде", где нам является художник не просто талантливый, но гениальный, со "Страшной местью" созвучен "Вий". Центральное положение этой "глазастой повести" отражено в двусмысленности и раздвоенности его стиля, бросающего то в хохот, то в холодный пот (все раподобляется на смех и слезы, пародию и пророчество, и имя главного героя), указывая на источник трагизма, основой которого является дисгармония и отход от веры (страха Господнего).

Итак, стилеобразующими факторами у Гоголя выступают смех и страх; это первоначальные формы эстетической деятельности; для лада эти факторы не актуальны, т.к. онтологическое находится в его сверхэстетической данности (в ладе страх иного рода, не страх ужасного, а страх Господен и страх перед потерей благодати). Что можно увидеть на примере двух других повестей цикла "Миргород" – "Старосветские помещики" и "Тарас Бульба".

В "Старосветских помещиках" привычная любовь старичков друг к другу становится одним из средств богопознания.

В "Тарасе Бульбе" "товарищество" является ступенью на пути к православной соборности ("товарищество", по М.Дунаеву, "противоположно западническому индивидуализму и эгоцентризму" [5, с. 407]).

В обеих повестях Гоголь раскрывает гибельность пребывания вне Бога и любви (и через лад художественное творчество озаряется высшей мудростью).

Отметим, что нельзя говорить о стиле и ладе гениального творчества Гоголя порознь, так как стиль перетекает в лад, укореняясь и живя в нем.

Как отмечает священник Н.Булгаков, "реализм гоголевской программы строится на самом прочном основании, какое может быть, – на камне веры" [4, с. 3].

То же можно сказать о языке, стиле и ладе писателя. Взыскание лада, его неуловимость, духовность есть совершенствование стиля, сокровенная пружина движения и развития литературного языка в целом. Благодаря распеву и ритму лада ("как много в этом звуке...") зазвучала симфония русской литературы, соединив в себе высокий идеал и достоверный реализм (Ф.М.Достоевский, Ф.И.Тютчев, Н.А.Некрасов).

### Литература

1. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1952. – Т. 6.
3. Ремизов А. Сны и предсонья. – СПб.: Изд. "Азбука", 2000.
4. Священник Николай Булгаков. Душа слышит свет. – М.: Изд. "Храм Державной иконы Божией Матери", 2003.
5. Дунаев М. Православие и русская литература. – 2-е изд., доп. – М.: Христианская литература, 2001.

**Епістолярій Миколи Гоголя  
як художнє саморозкриття особистості  
в дослідженнях П.Куліша**

Публікацію епістолярної спадщини письменників сьогодні визнають загальноприйнятим правилом, видання епістолярних текстів – нагальна потреба науки. Зрозуміло, що сучасні дослідники і видавці у такій поважній справі мають глибше використовувати досвід вітчизняної едиційної практики минулого. Стосується це, ясна річ, не фактажу, бо літературознавча наука сягнула в цьому плані далеко вперед. Йдеться про втрачені чи забуті методологічні підходи до публікації листа письменника як соціокультурологічного феномена. Оскільки лист письменника в переважній більшості є унікальним, неповторним документом, у якому спонтанно й невимушено зафіксовано риси характеристики людини і митця, відтак він має неперехідну суспільну й художню вартість. Такий пріоритетний підхід до листа письменника вперше в едиційній практиці України і Росії реалізував видатний український письменник і культуролог Пантелеймон Олександрович Куліш, який був одним із перших дослідників, редакторів і видавців епістолярію Миколи Гоголя.

У гоголезнавстві П.Куліш був піонером: він опублікував перші біографічні розвідки про М.Гоголя, першим порушив проблеми національної самосвідомості Гоголя, виділив феномен його української душі. При цьому пріоритетним матеріалом у багатьох аспектах дослідник вважав "людські документи" автора – його листи, листи його сучасників, свідчення близьких, зокрема матері М.І.Гоголь, спогади літераторів та друзів. Здобуті матеріали до біографії Гоголя Куліш почав публікувати в "Отечественных записках" [1, с. 189–201] у рік смерті письменника та окремим виданням "Несколько слов о Гоголе..." [2].

У 1854 р. П.Куліш друкує в "Современнике" (№2–4) перший варіант розвідки "Опыт биографии Н.В.Гоголя со включением до сорока его писем. Сочинение Николая М.", яка вийшла також окремим відбитком [3]. У листі до С.Аксакова від 1 липня 1854 р. автор висловлював обурення свавільним втручанням редакції журналу у текст його дослідження: "Получил я отдельный оттиск "Опыта". Увы!

Сколько сердечных мыслей автора вычеркнуто и, очевидно, не цензурую, а несочувствующе ему редакцией" [4]. Та це було лише початком розходжень П.Куліша в суттєвих оцінках феномена Гоголя з російською революційною демократією. Практично відтоді започатковано полеміку з приводу оцінки творчості Гоголя як об'єкта дослідження російсько-українських культурних взаємин, національних особливостей двох культур і української проблеми [5].

"Опыт..." був першою спробою біографічного дослідження не лише про Гоголя, а й про письменника загалом, у структурі дослідження якого домінують роль відігравав його епістолярій. На матеріалі листів Куліш простежує, за його висловом, "біографію духу" їх автора. Саме цю настанову дослідника передусім сприйняли його сучасники і, зокрема, Т.Шевченко, який писав із заслання польському історикові й художникові Броніславу Залеському: "Я здесь прочитал биографию Гоголя, которую ты мне рекомендуешь. Она заинтересовала меня, как и тебя, письмами как документами. Но как биография она не полна" [6, с. 104].

П.Куліш перший всебічно усвідомив думку самого Гоголя про виняткову роль серед всієї духовної спадщини письменника його приватних листів. "Значение писем моих, может быть, узнается после" [10; с. 6, 61], – писав Гоголь матері 6 квітня 1844 року. Підходячи до листів Гоголя як до автентичного джерела дослідження його людської і творчої індивідуальності, П.Куліш уперше в українському та російському літературознавстві впроваджує "психографічний" метод у роботі над біографією письменника. За листами вчений досліджує етнопсихологічні й культурологічні чинники формування майбутнього генія. Він наголошує на родинних і національних витоках поетично-благородного характеру Гоголя: його почуттів, думок і висловів, оригінальністю яких він пізніше так здивував всю Росію. Посилаючись на листи Гоголя-гімназиста, біограф підкреслював: "Письма его при всей небрежности языка и изложения, обнаруживают яснее, нежели печатные сочинения, из какого жерла лился поток его вдохновения и у кого учился он дивному своему искусству одной строкой выражать цельный образ" [7, с. 61].

Уже в першій біографічній гоголезнавчій студії П.Куліш на матеріалі листів автора підняв кардинальні питання гоголезнавства: Гоголь і українська народна стихія (пісня і фольклор загалом), онтологічні джерела роду, "філософія серця" (Чижевський), –

розроблені ґрунтовно у наступній двотомній праці. Пильного ока дослідника не уникнув і зовнішній бік епістолярних звертань автора. Прагнення Гоголя протягом усього життя до самовдосконалення відбилось так само у ревній увазі його до власного почерку. Куліш зауважує, що останні листи письменника до П.Плетньова "обнаруживают явное подражание почерку прописей и даже попытку на щеголеватость букв" [7, с. 130]. А деякі з його передсмертних листів настільки відрізняються від листів попереднього часу, що "если бы не было постепенного перехода к ним от его обыкновенных каракулек, то можно было бы принять их за чужие рукописи" [7, с. 130–131]. Ця думка вченого має принципове значення, оскільки він був останнім дослідником і видавцем, котрий працював з автографами листів Гоголя. Зрозуміло, Гоголь перебільшував (якщо не помилявся), вважаючи тільки свої листи до друзів "произведениями, обещающими пользу ближнему" [7, с. 154], котрі мусили б "искупить бесполезность всего, дотоле им написанного" [7, с. 154]. Але для Куліша самосвідчення письменника в багатьох випадках, як і конкретно в даному, мало вирішальне значення, оскільки йшлося уже тоді про ґенезу останньої книжки Гоголя "Выбранные места из переписки с друзьями" – власне, його духовний заповіт.

"Опыт биографии..." викликав численні рецензії [13, с. 20]. Куліш самовіддано продовжував пошуки нових документальних матеріалів Гоголя, зокрема його листів. 1856 року він публікує розширене видання першого дослідження "Записки о жизни Н.В.Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем, с портретом Н.В.Гоголя. В 2 т." (Спб., 1856). Промовистим є зміст уже переднього слова до видання. Вчений, підкресливши об'ємність зібраного ним матеріалу і необмеженість роботи в цьому напрямі, свідомо відмовився від подальших біографічних висновків, тому визначив своє видання як "простой сборник известий о Гоголе", доповнивши котрий, можна буде згодом написати біографію письменника. Проте навіть лаконічний коментар Куліша не губиться, а, навпаки, виступає синтезуючим чинником у висвітленні еволюції Гоголя на матеріалі листів як автентичного першоджерела. Дослідник послідовно доводить, говорячи словами М.Драгоманова, який читав листи Гоголя, надруковані П.Кулішем: "Не було нікого, хто б так будив громадську увагу до Малоросії", до "нашої України, як каже Гоголь, хто б змалював деякі боки життя

українського" [15; 1, с. 119–120]. Драгоманов цитував листи Гоголя матері 1829–1835 рр., в яких письменник відзначав: "...Никакой дух не блестит в народе, все служащие да должностные, все толкуют о департаментах да коллегиях, все погрязло в трудах, в которых бесплодно издерживается жизнь их" [15; 1, с. 122]. Українська натура, історично-духовні традиції роду, культура побуту й висота морального кодексу співвітчизників – ці провідні чинники формування особистості майбутнього письменника "прочитуються" Кулішем у листах Гоголя-гімназиста матері, а згодом і друзям-землякам. Вчений пише про ранні листи із захопленням, підкреслюючи важливість їх дослідження як для історії літератури, "так и для психологии вообще" [14; 1, с. 58]. З юних літ майбутній письменник знаходив втіху у високій самопожертві й самовдосконаленні. Переживши на сімнадцятому році життя смерть батька "с твердостью настоящего христианина" [10; 5, с. 19], Гоголь прагне розпочати важливу справу задля щастя співвітчизників. Він відмовляє собі в найнеобхіднішому, аби бачити й почувати прекрасне. "Никто из наших поэтов не задумывался так рано о великих подвигах для блага ближнего; ни у кого не было в юности так широко любящей души; и никто не боролся так горячо с равнодушием массы ближних к добру" [14; с. 1, 42], – зазначав П.Куліш і наголошував, що перед читачами він має "только преимущество первенства" [14; 1, с. 188]. У ранніх листах приятелям-землякам Гоголь говорив, за його висловом, "мовою душі", що слід розуміти в прямому й переносному значенні. "Пиши как можно чаще ко мне. Это средство очень действительно" [16; 1, с. 48], – звертається він до близького товариша дитинства й юності О.Данилевського, залишившись без нього тимчасово в холодному й чужому Петербурзі.

За змістом, мовою і стилем листів Гоголя до М.Максимовича Куліш визначає автора як "настоящего малороссиянина, горячо привязанного к товарищу по ближайшему к его душе делу, мечтательным и вместе шутливым" [14; 1, с. 141]. Чергування ніжно-пестливих звуків промовляючого серця з навмисно грубим запорозьким комізмом, а далі знову – поетична ідилія й урочистий ліризм. У цій для багатьох буденній прозі побутового листа Куліш справедливо вбачає поетичні мотиви майбутнього художника слова: "Это пробы смычка, готовящегося импровизировать симфонию, которая неотступно грезится артисту" [14; 1, с. 141]. Подаючи "историю внешней и

внутренней жизни Гоголя", він проводить естетично-психологічні зіставлення між його характером і змістом та мелодією українських пісень, які неодноразово цитуються в листах, і у такий спосіб визначає домінантні риси творчої індивідуальності письменника – "трагическая грусть и лирический смех" [14; 1, с. 178]. Зрозуміло, що на аналіз такого рівня міг спромогтися лише досвідчений фольклорист та етнолог, яким і виявив себе П.Куліш. Наголошуючи на дивовижному поєднанні в українському фольклорі комізму з несумісним, здавалося б, трагізмом, вчений природно "виходить" на проблему ґенези художнього світу Гоголя.

Дослідник слушно звертає увагу на лист Гоголя до М.Максимовича від 22 березня 1835 року, який є яскравим хвилиним відображенням настрою, психології переживань автора щойно завершеного "Тараса Бульби". Почавши листа рядками жартівливої української народної пісні "Ой, чи живі, чи здорові всі родичі гарбузові", Гоголь передає в ньому тріумфуючий стан своєї душі після завершення, за його зізнанням, тяжкої праці. "Это письмо автора "Тараса Бульбы", – коментує Куліш, – еще не совсем отрешившегося от своего заунывно-разгульного идеала" [14; 1, с. 149]. Саме початок листа, на думку дослідника, наочно показує, що автор ніби щойно повернувся із Запорозької Січі [14; 1, с. 149].

Гоголева натура, справедливо вважає Куліш, повною мірою засвоїла етнопсихологічні якості українства, так яскраво відбиті у його поетичній творчості. Пізнавши з неї мелодію й доступний йому зміст української народної пісні, письменник згодом з дивовижною (а для неутаємничених – з чудернацькою) силою переніс її характер у свою творчість. Жоден народ на землі, підкреслює П.Куліш, не здатен після гіркого плачу, після відчаю, що роздирає серце, сміятися таким всеперемагаючим сміхом, яким сміються у своїх гумористичних і сатиричних піснях українці, блискавично й природно переходячи від гіркоти до жарту і навпаки як у своїй поезії, так і в житті. Звідси, робить висновок дослідник, бере початок феномен таланту Гоголя, коли "под видимым смехом" у нього "скрываются незримые, неведомые миру слезы, а по мрачной ткани его фантазии везде рассыпаны сверкающие цветы восторга и ясного, сердечного хохота" [14; 1, с. 179]. У цьому плані показова пізніше висловлена думка М.Костомарова про народне джерело гоголівського комізму: "Это комизм, из-под которого автор не изъе́млет и себя наравне с другими,

комизм, способный рассмешить задумчивую натуру и заставить задуматься и загрустить веселую. Смех над горем и печаль над весельем – это черты малороссийского взгляда на жизнь" [22, с. 426]. П.Куліш наводить до трьох з половиною десятків улюблених Гоголем українських народних пісень [23], серед яких маловідомі: "Казала Солоха прийди", "Зчорнів я, змарнів я", "Журилася попадая" тощо. А пісню "Ой розсердився мій милий на мене" Гоголь переклав російською мовою, подавши її у відомій статті "О малороссийских песнях" ("Арабески", ч. 2). Зазначимо, що й у цьому аспекті біографії Гоголя Куліш проводить аналогію з В.Скоттом, цитуючи його автобіографічні рядки (1838) про вплив на нього шотландської народної поезії в дитячому та юнацькому віці [14; 1, с. 177–178].

В опублікованому П.Кулішем листі Гоголя О.Данилевському (26 липня 1841 р.) письменник підсумовує своє перебування в Римі 1841 р. (перше враження про Італію Гоголь передавав із Рима М.Прокоповичу в березні 1837 р., порівнюючи свої відчуття італійської природи з малоросійською): "Рим как святыня, как свидетель чудных явлений, совершившихся надо мною, пребывает вечен... я готов идти укрепленный и мыслью, и духом [14; 1, с. 65]. Восени 1846 р. Гоголь писав: "...в Рим же я приезжал всякий раз как бы на Родину свою" [14; 1, с. 193]. П.Куліш виокремлює серед інших листів Гоголя з Рима лист до П.Плетньова, визначаючи лист як "свято душі", "світлий, як італійське небо" [14; 1, с. 196]. Італійська атмосфера гармонії людини і мистецтва, душі художника зі світовими шедеврами, зрозуміло, була найсприятливішою письменнику. Так, у листі М.Щепкіну з Венеції Гоголь, за характеристикою Куліша, "являється художником, страстно привязанным к своему искусству" [14; 1, с. 263].

На матеріалі епістолярію Гоголя відзначимо важливу теоретико-методологічну, структурно-індивідуалізовану рису дослідження епістолярної спадщини діячів минулого, вперше висвітлену нашим видатним вченим. Моделюючи образ Гоголя за наявною у нього сукупністю листів, Куліш керувався застереженням самого автора, що його листи "писаны на язык того, к кому они относятся" [14; 1, с. 279].

Через протейзм листів Гоголя легко побачити й особистість його адресата. Так, у чотирьох листах із Рима 1838–1839 рр. (два сестрам і два своїй колишній учениці Марії Петрівні Балабіній) він нерідко говорить одне й те саме, але з інститутками Гоголь бесідує в тій манері, якою вони, очевидно, писали до нього, а зі своєю ученицею



він веде вже мову, зауважує дослідник, як романіст і філософ: "Здесь он является перед нами с своей мечтательностью, с своей обычной легкой грустью, этим волшебным покровом, возвышающим для нас прелесть ума его, и с своей вечной улыбкой, бросающей мягкий отсвет на самые суровые его истины, – является фантастическим и благоговейным, суетным и торжественным, кротким в душе и беспощадным в своей насмешке" [14; 1, с. 279].

Тут варто прокоментувати два моменти у тлумаченні П.Кулішем листів Гоголя до учениці. По-перше, наразі маємо розважливу бесіду педагога з колишньою вихованкою, отже, автентичність листа як першоджерела для вченого безсумнівна. Важко припустити тут нещирість Гоголя. Окрім віддзеркалення в ньому власної вдачі й багатогранності особистості автора, лист відсвічує й постать його адресатки. По-друге, оскільки протейзм автора в листуванні – річ природна, бо це процес двосторонній, Куліш особистим застереженням Гоголя формулює важливий художній постулат дослідження епістолярної спадщини загалом: "Да не сольет читатель этих двух личностей в одну и не примет Гоголя в частности за Гоголя вообще" [14; 1, с. 279]. Ототожнення автора й адресата абсолютно немислиме, але лише в епістолярному діалозі з конкретним адресатом вимальовуються реальні риси людської і творчої індивідуальності автора. До того ж, Куліш, посилаючись знову ж таки на зарубіжний досвід (життєпис Ф.Купера) [14; 2, с. 19], з метою всебічного відображення особистості Гоголя послуговується уривками із листів друзів та знайомих письменника.

Аналізуючи еволюцію особистості Гоголя в зрілі роки за психологічною інтроспекцією автора в його листах, П.Куліш окремо виділяє питання морального самовдосконалення, щастя людини в душі євангельських ідей. Гоголь витратив "лучшие свои годы, годы успехов литературных, годы любви и дружбы" [14; 1, с. 338] на розв'язання цих проблем. Саме це, на думку П.Куліша, зводить на п'єдестал Гоголя-людину: "Человек в нём был выше всего, и действия его как человека на общество, когда он объяснится весь, когда он даст себя почувствовать каждому свежему сердцу – будет, может быть, несравненно важнее по своим последствиям, нежели действие его литературных произведений" [14; 1, с. 339].

Перебіг часу довів остаточно: художній доробок Гоголя має світове феноменальне значення. Однак і Куліш, висвітлюючи

морально-етичний рівень особистості Гоголя, не помилився: листи письменника друзям стали так само потрібними "произведениями, обещающими пользу ближнему" [7, с. 154]. Адже ретельно відібрані з цієї метою свої приватні листи Гоголь опублікував окремою книжкою, котра сьогодні нарешті посіла належне їй місце у всій спадщині письменника [28] попри тривале її паплюження від "неистового Виссариона" до фальсифікатів літературознавчої кон'юнктури часу радянського тоталітаризму.

Аналізуючи листи Гоголя, котрі згодом склали його книжку "Выбранные места из переписки с друзьями" (1846), Куліш курсивом виділяє рядки з листа письменника до Плетньова 6 квітня 1843 р.: "Сочинения мои так связаны тесно с духовным образованием меня самого и такое мне нужно до того времени вынести внутренне сильное воспитание душевное, глубокое воспитание, что нельзя и надеяться на скорое появление моих сочинений" [14; 1, с. 335]. У них дослідник вбачає зерно однієї з найцікавіших психологічних проблем: яким чином літературний геній, звільнившись з-під опіки надихаючої на творчість природи, стає сам на її місце і формує із себе незалежну творчу й самовладну силу? Апелюючи цього разу до висловлювання Шіллера з приводу такого ж психологічного питання, Куліш наголошує, що в ньому, крім естетичного змісту, міститься інший, – власне, людський зміст. За листами Гоголя можна простежити історію його духовного саморозвитку; без будь-якого тлумачення ці листи, на думку вченого, за своєю художньою вартістю дорівнюють кращим витворам таланту письменника. Адже Миколу Гоголя не міг задовольнити розвиток у собі лише художнього таланту, що для багатьох геніїв складало кінцеву мету всіх поривань. З дитинства в його українській натурі було закладено непереможне прагнення до самовдосконалення, якась незрозуміла собі самому туга за кращим, духовно вищим життям. Ця особлива нудьга морила й виснажувала його душу вже в 4–5-річному віці і потім у хвилини найвищих художніх злетів. П.Куліш не вбачає в цьому жодних містичних марень, а, навпаки, намагається психологічно обґрунтувати ґенезу й еволюцію духовного саморозвитку Гоголя: "Из этих двух начал – ясновидения земной жизни и стремления к жизни лучшей – развивается вся история существования Гоголя" [14; с. 1, 337].

Про те, що поняття "жизни лучшей", в розумінні Гоголя, Куліш трактував не як релігійний фанатизм і містицизм (у чому

звинувачувала письменника революційно-демократична критика [29; 2, с. 162] й радянське літературознавство) говорять наведені вище рядки дослідника про вплив Гоголя-людини на суспільство – "когда он объяснится весь, когда он даст себя почувствовать каждому свежему сердцу" [14; 1, с. 339]. Немає нічого фантастичного й містичного в душі віруючої людини, якщо вона міркує над тим, яка молитва до Бога правдива: "Молитвы дел, а не молитвы слов требует от нас Иисус" [14; 1, с. 314]. Саме ці рядки з листа Гоголя матері 1842 р. П.Куліш наводить, аби показати послідовність розвитку в душі письменника релігійних переконань. Очевидно, передусім людинознавчий аспект "Выбранных мест..." зацікавив і Шевченка, який, тільки-но вийшла книжка, просив В.Рєпніну надіслати її в Орську фортецю [6, с. 42] через друзів поета, що й зробила княжна [26, с. 57].

Зрозуміло, ми в своєму дослідженні не маємо на меті заглиблюватися в аналіз художньої творчості Гоголя. Однак те, що провідні українські дослідники спадщини Гоголя посилалися при цьому на його епістолярій та П.Куліша як фундатора гоголезнавства, дає нам підставу підкреслити тяглість і єдність українознавства (зокрема й на матеріалі епістолярію письменника) як інтегрованої наукової системи. Постає Гоголя, письменника й людини, стосуючись практично до всіх центрів українознавства, особливо яскраво виявляється в онтологічному аспекті концентру "Україна – культура", якщо розуміти буття й самодостатність його індивідууму як екзистенцію.

"Етика Гоголя має глибокий емоціональний характер. Етичне має бути не чимсь зверхнім, а емоцією, що виходить із душі, – резюмує Д.Чижевський. – Не закон, не зверхній авторитет, не припис, а серце тут знову заявляє свої права. У Гоголя етичне є живий потяг живого серця" [31, с. 129]. П.Куліш, пригадаймо, писав про апелювання Гоголя до "Свіжого серця" в суспільстві. Подаючи в цій же праці розділ "Кирило-Методіївці", вчений у поглядах П.Куліша виділяє: "Серце людини та зовнішнє" у ній" [31, с. 228]. А останню думку про його філософію Д.Чижевський у підвалі сторінки закінчує промовистим додатком: "Уважний читач міг помітити окремі пункти надзвичайної схожості думок і виразів Куліша з думками та виразами Гоголя. Ця схожість може в окремих випадках базуватися і на безпосередньому впливі листів і творів Гоголя, – Куліш був першим видавцем листування Гоголя та уважно студіював усе ним написане"

[31, с. 166]. Філософ і поет-романтик середини ХІХ ст. П.Куліш у своїх дослідженнях виступив не лише як адоратор Гоголя, а й як самодостатній творчий індивід – також репрезентант культури українства своєї доби. До речі, тему серця поряд з есхатологічною Чижевський-літературознавець виділяє й у пізнього Куліша, підвалини його "хуторської філософії" він також бачить у цій "філософії серця", бо природна простота дає людині чисте серце... Ніяка наука "такого правдивого серця не дасть..."; "Селянська філософія серця – "предвічна", стародавня, незмінна, "прямісінько з Євангелія", правда, яку ми серцем зрозуміємо" [32, с. 432–433, 441–442]. Така романтично-національна художня система близька основним думкам романтичного світогляду Гоголя, хоч, говорячи про його творчість української тематики, Д.Чижевський заперечує навіть цікавість Гоголя до української національної проблеми [32, с. 368]. З іншого боку, констатує: "Своєрідна двомовність його творів робить з них прикраси світової романтичної літератури" [32, с. 368].

Розвідка П.Куліша "Записки о жизни Н.В.Гоголя" у двох частинах була першим підготовчим етапом в осмисленні дослідником постаті Гоголя переважно на матеріалі його епістолярію. Завдяки цій важливій та конче необхідній праці Кулішу вдалося настільки всебічно й всеохоплююче опрацювати епістолярну спадщину геніального автора, щоб взятися за її наукове видання. У цьому плані нас має цікавити думка сучасної письменниці і наступної критики про "Записки о жизни Н.В.Гоголя" П.Куліша. Маємо три найголовніші рецензії по виході праці [13, с. 21]. Перша, але без підпису, – в "Современнике". Як доведено російськими дослідниками, її автор – М.Чернишевський [34, с. 466].

Рецензент одразу відзначає "Записки..." кроком вперед порівняно з "Опытом биографии...", оскільки автор дослідження, усвідомивши свою роль, від себе нічого не додав, збагативши свою попередню працю "фактами, а не фразами" [35, с. 27]. Характеризуючи розвідку П.Куліша як "богатейший источник для изучения судьбы и личности автора "Мертвых душ" и "Ревизора", Чернишевський, зрозуміло, й сам на основі автентичних листів письменника заперечує думку критиків про фарисейство Гоголя і намагається говорити про його "истинный образ мысли": "Все в том убеждает: многочисленные проблески подобного настроения в прежних сочинениях (до "Выбранных мест из переписки с друзьями" – Ж.Л.) и прежних

письмах, и природная склонность, которая очень обыкновенна между малороссами, и твердость, с какою он его держался, сама смерть его и многие другие факты" [35, с. 27].

Цікаво, що імовірнішим доказом відсутності фарисейства Чернишевський слушно вважає байдужість людини до грошей, що було справді притаманно Гоголю. Цій думці передуює промовиста для нашого випадку теза: "Ханжество возможно только с сухим сердцем, которые рассчитывают каждый шаг свой для достижения пользы, и не пренебрегают никакими выгодами, особенно денежными" [35, с. 33]. Дивовижно, як вписується, на перший погляд, висловлена ніби й банальна думка М.Чернишевського в концепцію П.Куліша та його пізніших однодумців у дослідженні "птахоподібного самітника" (Барка) Миколи Гоголя. Але то тільки на перший погляд. Бо коли йдеться про загальну оцінку книжки Гоголя "Выбранные места...", висновок Чернишевського близький з висновком Белінського. Хоч рецензент "Записок..." і включив до активу Куліша реставрацію ним за шматочками паперу відповіді Гоголя на зальцбургський лист Белінського [14; 2, с. 108–113], [16; 2, с. 490–498], одначе вирок авторові книжки (а, отже, й досліднику, котрий її схвалив) такий же категоричний, як і його однодумця. Не називаючи Белінського, Чернишевський стверджує його оцінку, оперуючи однозначними з ним тезами: "Книга принесла своему автору позор", "Книгу нельзя оправдать: она лжива" [35, с. 38]. Щоправда, з реверансами у бік Гоголя: "Действовал как честный (хотя и заблуждающийся) энтузиаст"; "Натура его была, как по всему видно чрезвычайно благородна и в самом падении сохранила свою высоту" [35, с. 39]. Проте у загальних висновках про наукову вартість праці П.Куліша "Записки о жизни Н.В.Гоголя" Чернишевський оцінив її високо. Він відзначив її "ученую цену" саме як зібрання листів Гоголя та нових біографічних матеріалів іншого характеру. Підсумовуючи, рецензент зазначив: "Записки о жизни Гоголя" по высокому интересу содержания заслуживают самого внимательного изучения со стороны каждого, хотя сколько-нибудь интересующегося историею нашей литературы" [35, с. 39]. Рецензента "Записок..." в "Библиотеке для чтения" О.Колядина видання Куліша в переважній більшості не задовольняло, оскільки свідомий намір дослідника подати біографію Гоголя як реєстр документів він не схвалив. І все ж критик віддав належне біографу, який з рідкісною невтомністю зібрав величезну кількість нових матеріалів, а відтак,

його книжка містить, за словами рецензента, "многие чудные открытия" [36, с. 34].

Нарешті, розлога рецензія в 9, 11 числах "Отечественных записок" за підписом П.Б-въ хоча й містила, як показав час, суперечливі думки, однак засвідчила конструктивні роздуми й доповнення, викликані саме поданими біографом новими фактами. Драму Гоголя, як це не дивно, критик вбачає "в его первоначальном воспитании, которое не дало его уму достаточных опор и орудий, чтоб бороться с тем, с чем следовало бороться" [37, с. 43]. Якщо зважити на те, що рецензент заперечує українську ґенезу Гоголя-художника, стверджує, що в столицю він переселився "с умом, кидавшимся прежде всего на темную сторону предмета" [37, №9], визнає перебування його за кордоном не лише абсолютно марним, але й шкідливим, не погоджується з багатьма тезами Куліша про самий творчий процес письменника, то видається несподіваним його висновок: "Мы считаем долгом сказать, что по множеству важных литературных фактов, в ней заключающихся, она делается настольною книгою каждого, занимающегося литературой, как такая книга, к которой должно будет обращаться за решением многих вопросов" [37, №11]. Рецензенту, як бачимо, імпонував провідний (так само й з погляду автора дослідження) аспект видання – джерелознавчий. Оскільки передусім це стосується листів Гоголя, то для зручності практичного користування ним критик склав хронологічний покажчик листів, подавши його насамкінець рецензії. Таким чином, двотомна праця П.Куліша, попри окремі закиди, отримала високу оцінку сучасної критики і саме завдяки першорядній увазі дослідника до епістолярної спадщини Гоголя.

"Записки о жизни Н.Гоголя" дістали належну оцінку також у новітній час. "Значення цієї книги Кулішевої в справі вивчення Гоголя величезне", – писав П.Рулін [38, с. 1565]. У праці В.Вересаєва "Гоголь в жизни" (1933) у покажчику імен зафіксовано більше, ніж на сімдесяти сторінках посилання на книжку П.Куліша [39, с. 638], а в примітках, відзначивши благоговійне ставлення дослідника до Гоголя, упорядник наголошував: "Записки о жизни Н.В.Гоголя" "ценны обилием материалов, часто имеющих характер первоисточников" [39, с. 582]. Зрозуміло, що йдеться передусім про листи письменника.

У КЛЭ виокремлено П.Куліша як фундатора біографічного гоголезнавства: "Выходом в свет книг П.А.Кулиша "Опыт биографии

Н.В.Гоголя" (1854) и "Записок о жизни Николая Васильевича Гоголя" (Т. 1–2, 1856) было положено начало изучению жизни Гоголя" [40, с. 2, 217]. І лише в 70–80-х рр. ХХ ст. провідними радянськими гоголезнавцями концепцію П.Куліша було визнано хибною [41, с. 8]. "О том, какие порой изощренные формы приобретало искажение духовного облика Гоголя, свидетельствуют известные двухтомные "Записки о жизни Н.В.Гоголя" П.А.Кулиша, изданные им в 1856 году" [34, с. 438], – наголошувалося у поважній монографії. Найганебнішим було, ясна річ, для радянського дослідника те, що Куліш "не обронил ни единого слова об отношениях писателя с Белинским" [34, с. 438]. Зізнання Куліша на схилі літ Шенроку про свідоме замовчування, як пише літературознавець, "многих фактов о жизни Гоголя" [34, с. 438], не обов'язково стосується саме відносин письменника з Белінським, адже, як відзначав також Чернишевський у "Современнике" (про це йшлося вище), Куліш писав про листування між ними. У поданій дослідником фразі Куліша з листа Шенроку читаємо: "Недостаток моих сообщений заключается в утайке от публики темных сторон жизни Гоголя; но такова была воля тогдашнего министерства общественной нравственности", т.е., – коментує російський гоголезнавець, – М.П.Погодина, П.А.Плетнёва, отчасти, вероятно, и семьи Аксаковых" [34, с. 438]. І однозначно додає: "Под темными сторонами жизни писателя имелись ввиду его отношения с Белинским и другими прогрессивными деятелями литературы" [34, с. 438].

Проте такі висновки нам видаються нічим іншим, як припущеннями, а в окремих випадках – і фальшуванням. По-перше, в цьому ж листі П.Куліша В.Шенроку від 29 квітня 1888 р. С.Машинський "недобачив" інших рядків автора, який "министрами народной (замість "общественной" нравственности" називає лише Плетньова та Аксакових (Сергія і Костянтина) [42, с. 347]. У листі від 5 січня 1890 р. Куліш наводить зневажливі слова М.Погодіна стосовно Гоголя, а самого Погодіна називає "бесстыдным кулаком", який "составил свои сочинения "посредством задания чужого труда..." [42, с. 347].

До того ж, якщо зважити, що Куліш не ставив собі за мету досліджувати стосунки Гоголя із сучасниками, а подавав зведення насамперед документальних матеріалів, то "темні сторони" життя письменника біограф вважав за потрібне пояснити так у "Записках...": "Зная ничтожество его [Гоголя] в жизни практической, неловкости в отношениях с людьми, мелочные причуды характера, или какие бы то

ни было нравственные недостатки, мы тем больше должны почитать пламень его таланта. Глядя таким образом на поэта, мы не оскорбим его памяти своим любопытством, доискивающимся его высоких поступков или мыслей и самых мелких его слабостей" [14; 1, с. 294].

Окрім того, час між виходами праці Куліша і його листуванням із В.Шенроком – у три десятиліття. На час виходу "Записок..." ще живими були адресати Гоголя, та й критерії суспільної моральності середини ХІХ ст. інші, ніж кінця 80–90-х років. Отож, П.Куліша спонукали свого часу стримуватися не лише Плетньов та Аксакови, а й загальноприйняті в суспільстві етичні норми й вимоги. 30 років потому Куліш не приховував складних стосунків Гоголя із самим Плетньовим, якому письменник, приміром, мав би завдячувати своєю професурою в Петербурзькому університеті; спростовує "сообщение" О.Смирнової, яка лжесвідчила (і то найбільше) навіть проти матері письменника. Збагачений життєвим і науковим досвідом П.Куліш тепер був байдужим до "нових наклепів", за його висловом, а дбав лише про достовірність фактів у праці Шенрока, яка цікавила його передусім як "изображение общества с его достоинствами и недостатками" [42, с. 347].

Проте С.Машинський, наприклад, на початку своєї монографії посилається на П.Куліша не лише як на першого біографа Гоголя в джерелознавчому аспекті [34, с. 24], але й цитує "Записки..." в контексті естетичного дослідження "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Академік О.Білецький у розвідці "Гоголь і українська література", якою відкривався збірник статей тієї ж назви (К., 1954), говорячи про П.Куліша як майбутнього ідеолога українського буржуазного націоналізму (чи не відтоді започатковано цього ярлика в радянському кулішезнавстві), категорично розмежує дві постаті за ідеологічним принципом: "Націоналістична концепція українського минулого у Куліша різко розходила з поглядами Гоголя" [46; 4, с. 580]. Цікаво тут відзначити думку самого Гоголя про П.Куліша. Відгукнувшись схвально у листі М.Языкову 1846 року про російського автора, Гоголь продовжував: "Но еще больше меня остановили произведения Кулиша. Судя по отрывкам из двух романов ["Михайло Чарнышенко" і "Черная рада" – Ж.Л.], которые я прочел, в нем все признаки таланта большой руки, я бы очень хотел иметь сведения о нем самом, об авторе, тем более, что о нем почти не говорят. Если Бог сохранит его, то ему предстоит важное место в нашей литературе" [16; 2, с. 431].



Зрозуміло, що Гоголь говорив тут про Куліша як російського письменника. Однак важливо, що схвально оцінював він твори молодого автора саме з історії України. Отож без висновків Куліша-етнографа й літературознавця, а не лише біографа Гоголя, не обійтися й сьогодні.

На жаль, стаття про Гоголя в УЛЕ (К., 1988. – Т. 1) вже не містила жодної згадки про виступи П.Куліша в царині гоголезнавства. А в опублікованому чотири роки потому виданні, хоча й визначаються "Записки о жизни Н.В.Гоголя" як "обширный, богатый впервые собранными материалами труд" [43, с. 174], однак переважно тут говориться про "снижение" особистості Гоголя українським дослідником, тенденційність добору ним біографічного матеріалу про письменника. Зокрема, йдеться про В.Шенрока, який міг навіть жанр своєї праці – синтетичної розвідки, "объясняющей личность и творчество художника" [43, с. 263–264] – "Материалы для биографии Гоголя" – обрати під впливом П.Куліша ("Опыт биографии Н.В.Гоголя со включением его писем").

Щодо гоголезнавчого доробку П.Куліша, то новий біограф Гоголя у своїй праці неодноразово посилається на етнографічні, мовознавчі, культурологічні висновки й повідомлення українського дослідника, листи письменника цитує за його ж виданням, додаючи вилучені цензурою уривки. У випадку незгоди з першим біографом застерігає: "Считаем долгом оговориться, что несогласием с г.Кулишем в настоящем случае мы отнюдь не желаем набросить тень на его прекрасный и вполне добросовестный труд" [43, с. 105]. В.Шенрок унеможливило використання дрібних деталей із життя генія з метою зловживань, передбачаючи полеміку не лише з сучасними критиками (він її веде з Г.Вітбергом – автором брошури "Н.В.Гоголь и его новый биограф"), але й наступними: "Другое дело, когда исследование предпринимается в самом деле с целью "судить, трепать, казнить или миловать" [Там само, VII]. І.Франко у статті "Южнорусская литература" висловився про виступи Куліша-критика в "Основі" хоча й категорично (при цьому варто врахувати й ту обставину, що стаття написана на замовлення), однак коректно: "... слишком строгие суждения о Гоголе и Котляревском" [45, с. 135]. А за сім літ потому в "Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р." він зняв зовсім свою оцінку Кулішевих статей і лише констатував сам факт їхньої наявності: "Там (в "Основі" – Ж.Л.) він помістив ряд статей критичного змісту російською мовою про ...Котляревського і Гоголя" [45, с. 284].

Варто звернути увагу саме на українознавчий аспект проблеми, який знайшов відгомін в епістолярній спадщині самого П.Куліша. Маємо на увазі його петербурзькі листи українським адресатам В.Тарновському, М.Юзефовичу, Г.Галагану 1856–1857 рр., в яких обговорюється феномен Гоголя-людини і письменника в етнопсихологічному та культурологічному аспектах. У приватних листах Куліш відкритим текстом писав про те, що мусив був говорити з обмовками стосовно самотності й високоморальності українського народу у своїх "Записках о жизни Н.В.Гоголя". "Есть нерушимый закон правды в души у всякого поэта; не здолає поет самохіть піднятися вгору думкою, піднімає його дух, його рідне плем'я, а не буде його плем'я оправданієм його лиць художественних, не припадуть вони й до души мирові" [48, с. 98], – писав Куліш до Г.Галагана 19 лютого 1857 р. Так дослідник епістолярію Гоголя бачив український і світовий аспекти художньої вартості творів письменника-земляка. З народницьких же позицій писав про Гоголя П.Куліш і в статтях "Основи". Піддавши етнографічно-критичному розбору "Сорочинський ярмарок", критик, властиво, не "снижал... значение украинских повестей" Гоголя, як пише шановна дослідниця, а чинив це в ім'я всебічного висвітлення розвитку вродженого художнього обдарування генія. "В той час (а це було незабаром по виході його "Записок о Южной Руси") український народ видавався йому зразком моральної гідності, і Куліш жодної плями не хотів на ньому бачити. А тому і Гоголь його не задовольняв" [38, с. 1571], – слушно зауважив П.Рупін. У цьому плані виступають промовистими й рядки з листа Куліша 5 січня 1890 р. Шенроку про високу вимогливість у оцінці особистості Гоголя: "Я дважды принимался писать биографию Гоголя, и во втором труде был к нему строже; а если бы пришлось еще когда-нибудь высказаться об этой литературной личности, то был бы еще строже" [42, с. 347]. Відповідаючи своєму опоненту, Куліш наголошував: "Умалая, по словам критика "Русской Беседы", достоинство украинских повестей Гоголя, мы вовсе не умалаяем цены им как созданиям, без которых не ясно было бы поступательное движение гения великого поэта" [47, с. 90].

Як в епілозі до "Чорної ради", так і в статтях про Гоголя в "Основах" Куліш підкреслював пріоритет Гоголя у "відкритті" України не лише для росіян, але й для своїх земляків на новому етапі національного відродження: "Он первый открыл в украинской старине нечто величавое; он первый дал характеру древнего козака широкие

размеры; он первый заговорил о поэтической стороне исчезнувшего уже нашего прошедшего" [47; 5, с. 27]. І себе також письменник і критик бачив наступником Гоголя, зазначаючи: "Може, Гоголь, пройшовши плугом по ціліні, більш заслужив перед Господом сил, ніж ми, що вже скородимо і зерно засіваємо; а хто поже і зложить у житницю, то ще краще діло зробить" [48, с. 94]. Сам Куліш спростував закиди сучасного йому критика, а отже, й нинішнього щодо особистих амбіцій його як "первого подлинного исторического романиста", адже "Чорна рада" українською мовою була справді вже написана і читана в українських літературних колах, зокрема в присутності Шевченка 1846 року [48, с. 68–69]. "Следовательно ...я был (під час роботи над біографіями Гоголя – Ж.Л.) тем же автором "Черной рады", что и ныне, и преклонялся перед его высоким талантом точно так же, как и теперь преклоняюсь" [48, с. 69]. Останнє засвідчує так само листування Куліша цього ж періоду з матір'ю письменника М.І.Гоголь (Косяровською) [49]. Саме за її дозволом вчений публікує в першому числі "Основи" "Заметки и наброски Н.В.Гоголя для драмы из украинской истории" [13, с. 22], в передньому слові до яких зауважив: "Этот малый, но бесценный в своем роде дар новому украинскому журналу, как замогильное напутствие писателя, которым наша родина по справедливости гордится" [47; 1, с. 117].

П.Куліш на основі епістолярію Гоголя як документах показав сталу прихильність письменника до рідної української стихії й високоморальності (національно-етичній ідеї), але, з іншого боку, він говорить і про еволюцію особистості та творчості письменника, що також можна ствердити рядками з листів Куліша. "І так я думаю, що художницької слави Гоголевої я не знищив, сказавши, що в одному ділі або в одну пору він був ще голоцьком, а в другу зробився підлітком, а потім так пурхнув, що й не піймаєш" [48, с. 75], – так образно, як це умів він висловлюватись у своїх приватних листах, писав П.Куліш 6 червня 1856 р. В.Тарновському.

На схилі літ Куліш у листах В.Шенроку, оцінюючи постать Гоголя з висоти знань енциклопедиста-культуролога, мав усі підстави поділитися своїм досвідом з новим біографом письменника-земляка, особливо щодо автентичності запізнілих "повідомлень" ще живих сучасників Гоголя. Куліш слушно зауважив, що "Пушкин и Жуковский, подняв его сразу до высоты товарищества" [42, с. 347], не встигли застерегти від спілкування з недолугими журналістами та невігла-

сами-попами, одного з останніх (обер-прокурора Святійшого Синода графа О.П.Толстого) біограф сам близько знав і, зрештою, залишив як людину нікчемну [42, с. 347]. Праця В.Шенрока, як і кожна інша, особливо пошукова, не є бездоганною, а часом не позбавлена і хибних висновків, як-от: явно шовіністичний підхід до проблеми українства Гоголя, котрий він постулює в передмові до першого тому "Материалов...": "Личность Гоголя представляет в нашей литературе чрезвычайно любопытный и поучительный пример слияния мало-российских симпатий с общерусскими и подчинения первых последним" [44; 1, с. 3]. Така думка не узгоджується навіть із відомим висловлюванням самого Гоголя про сутність своєї натури в листах О.Смирновій 12 (24) грудня 1844 р. [16; 2, с. 122], 12 (24) жовтня 1844 р. (...я, как вам известно, соединил в себе две природы: х о х л и к а и р у с с к о г о" (розр. автора – Ж.Л.) [16; 2, с.121]. Але не слід, ясна річ, забувати при цьому (і це стосується не лише праці В.Шенрока, а й видань самого Куліша) про недремне око самодержавної цензури.

Біографічні розвідки П.Куліша про Гоголя, властиво, були першим важливим і необхідним, та все ж підготовчим етапом у всебічному осмисленні ним постаті Гоголя на матеріалі його епістолярію. Справжнім апофеозом праці Куліша у гоголезнавстві слід вважати його фундаментальне видання: "Сочинения и письма Н.В.Гоголя: В 6 т. – СПб., 1857" [50].

"Гоголь сам – лучший свой биограф, – зазначав у "Записках..." Куліш, – и если бы были напечатаны все его письма, то не много нужно было бы и прибавить к ним объяснений для уразумения истории его внутренней жизни" [14; 1, с. 78]. Дослідник сподівався нових публікацій від Трушковського (небіж Гоголя) та інших сучасників, аби глибше розкрити не до кінця з'ясовані суперечності, зокрема душевного досвіду геніального художника. "Не говоріть мені сього, приятелю коханий, що Гоголь наш із пантелику збився, – писав П.Куліш 25 квітня 1856 р. В.Тарновському. – Воно правда, та не зовсім. Збився він із пантелику від великої муки за гріхи людській, а в його великих помилках треба чтити помилки всього нашого миру хрещеного. Обернуться нам на добро і його розумні речі, і його безуміє. Ось побачите, що з сього буде, як виясниться все життя його і не зостанеться над чим ламати голову. Хоть я надрукував два томи його листів і всяких про його звісток (йдеться про "Записки о жизни Н.В.Гоголя" – Ж.Л.), – отже, се тільки часточка того, що надрукує

Трушковський і інші люде. Нехай лише виявиться все оте на божий світ, тоді побачите, що вийде за книжка з життя Гоголевого і для старих, і для молодих, і для філософів, і для людей богомільних..." [48, с. 72]. Одначе вже 19 січня 1857 р. Куліш повідомив М.Юзефовича, що змушений взятися за нову складну й відповідальну роботу над епістолярною спадщиною письменника сам: "Узяв я ще іздать сочинения Гоголя, пішов у найми до Гоголевого небожа, котрий, недугуючи, їде у чужі землі. Звірив на мої руки все діло і мені тепер

Ніколи борщу хлібнути,

Ніколи у смак заснути, –

як казав той Котляревський" [48, с. 94]. За жартом адресанта стояла виснажлива робота видання шеститомника Гоголя паралельно з підготовкою третього тому (він так і не з'явився друком) "Записок о Южной Руси", після якої, за висловом Куліша, він "знікчемнів був нінащо" [26, с. 96, 226]. Нарікання дослідника й видавця, ніби зробив таку роботу, "що всяке подужало б" [26, с. 96, 226], не слід вважати слушними, оскільки здолати її спромігся б лише гоголезнавець-біограф.

У виданні Куліша [50] п'ятий і шостий томи містять листи "великого поета и моралиста нашего" (Куліш): від 1820 р. з Полтави батькам за підписом "Николай Гоголь-Яновский" до 6 лютого 1852 р. з Москви отцю Матвію з промовисто вичерпним також підписом: "Обязательный Вам вечною благодарностью и здесь, и за гробом Ваш весь Николай".

Едиційна практика П.Куліша базувалася так само на засадах естетично-психологічної концепції. Вона передбачала увагу до найменших деталей, що стосуються тексту і змісту листів, їх жанрової структури, манери автора, його індивідуальної мовтвочності, обов'язковість науково-історичного та реально-побутового коментарю тощо. Все це відбили примітки дослідника до листів, що подавалися посторінково у підвалі. Видання епістолярної спадщини письменника навіть з поліграфічного боку (не говорячи вже про дослідницький аспект) на той час становило складну річ. Адже видавець тоді не мав можливості подати фотокопію цікавого автографа чи відтворити в самому тексті листа малюнок автора, а "прочитати" достеменно автентичний документ можливо лише за умови врахування не лише його змісту, поетики і стилю, але й зовнішнього боку, незначних деталей та штрихів у змінах почерку, орфографії і т. ін. Куліш, свідомий високої мети донести читачеві (а отже, й наступним дослідникам) уявлення про живе слово й духовний образ Гоголя, не полишає в своїх

примітках-коментарях до листів письменника жодних (вартих з його погляду) дрібниць в оригіналі. Стосується це як фактографічного, так і естетично-психологічного планів. Особливо детально коментує видавець ранні листи письменника, адже за ними простежується генеза особистості. Пов'язано це так само з українством Гоголя: коментуються українізи, місцеві назви, фольклорні теми і мотиви, стилістична тканина фрази тощо. Найвагомішим тут, окрім листів рідним, видаються листи Гоголя до М.Максимовича 30-х літ. Аби їх осмислити, а відтак прокоментувати, треба було мати глибокі знання з історії, фольклору, побуту, психології українства. Ясна річ, це потребувало б для необізнаної людини значних розшуків. П.Куліш впорався з цим блискуче не лише тому, що вже на той час був поважним культурологом-україністом, але й тому, що добре знав рідні місця Гоголя, довго жив там, а згодом – поблизу Василівки, на хуторі, названому ним "Белебень", звідки надсилав короткі записки М.І.Гоголю. Мав там приятелів не в одній селянській хаті, про що писав, публікуючи його листування з матір'ю письменника, В.Чаговець: "Еще недавно на берегу Гоголевского пруда стоял небольшой домик под соломенной крышей, в котором жил Кулиш, а возле него стояла развесистая осокорь, которой он в одном письме посылает поклон. Это место с частью берега называется и по настоящее время "Белебень", а старики помнят, что в стоявшей там хатке жил "якийсь пан", который в "високой смушевой шапці (известно, что Кулиш носил шапку старинного казацкого типа) і все любив балакать" [49, с. 103].

Ось чому Куліш міг детальніше навіть за сучасних дослідників прокоментувати, скажімо, назву із листа Гоголя товаришеві дитячих і юнацьких літ О.Данилевському – "Голтвянские балки" як "Мокрые долины по речке Голтве" [10; 5, с. 171]. Між тим у сучасному двотомному виданні листування Гоголя вона коментується разом з "Юр'єво" як "места близ Полтавы" [16; 1, с. 51]. Чи не тому й така важлива частина епістолярної спадщини письменника, як листування з М.Максимовичем, до цього видання не увійшло навіть у фрагментах, що коментування його не стільки в історично-літературному, як в етно-психологічному та культурологічному аспектах мало б зачіпати складну (якщо не болючу) для російського літературознавства проблему – українство Гоголя.

Ознаки того, що Гоголь мислив по-українськи, хоч писав по-російськи, Куліш виокремлює спеціально. Так, у фіналі листа П.Плетньову від 20 листопада 1848 р. (Москва) Гоголь приписав: "Пошли в

Академию художеств по художника Зенькова..." "Этот предлог за был написан и зачеркнут Гоголем, а вместо него употреблен по, так как он употребляется в малороссийском языке", – коментував П.Куліш, пояснюючи, що письменник "усомнився, правильно ли будет написать: "Пошли за художником", и выразился по-малороссийски, вовсе того не замечая" [10; 6, с. 476]. Саме на цей приклад з коментарем П.Куліша посилався російський мовознавець І.Мандельштам [51, с. 209]. Доводячи, що у Гоголя "говорит малороссийская душа" [51, с. 217], він оперує також матеріалом листа письменника Максимовичу, в якому Гоголь подає останньому поради щодо перекладу фрагмента думи про Федора Безродного та висловлює поважні думки, що стосуються самотності української мови і, зокрема, конкретних висловів, які "не в духе русского языка" [10; 5, с. 206–207]. Покажемо, з нашого погляду, є й сам факт посилання І.Мандельштама у своєму дослідженні на лист Гоголя саме у виданні П.Куліша, хоча на той час вже існувало й повніше – за редакцією В.Шенрока. Очевидно, в особі першого видавця епістолярію Гоголя дослідник вбачав свого одноступця щодо, як тоді говорили, "украинофильства" російського письменника Гоголя, а Шенрок, як було відзначено вище, стояв на інших позиціях.

Так само Куліш першим прокоментував римські листи Гоголя, зокрема, відомий лист П.Плетньову 1838 р. із враженнями про Італію, котрий сам автор підготував, ретельно обробивши його для публікації, хоча пізніше відмовився від цього. З іншого листа до цього ж адресата 1846 року з Неаполя, що починається словами: "Наконец, поговорю с тобой о "Современнике", – вчений кваліфікує як статтю [10, с. 297]. Цей лист справді сьогодні відомий як стаття Гоголя "О "Современнике" [16; 2, с. 43], оскільки він не був надрукований у такому визначенні за життя автора.

Листи до М.Балабіної (1836 – травень 1839), перший з яких Куліш опублікував (хоча й з купюрами) ще в "Опыте биографии Н.В.Гоголя"), є, вочевидь, зразками художньої прози, а часом характеризують Гоголя як комедіографа. Окремі уривки з них видавець коментує в естетико-філософському плані, розкриваючи нові грані особистості автора. Скажемо, пояснюючи ґенезу фрази Гоголя "первое занятие человека на земле есть свинки" [16; 1, с. 314] як натяк на матеріальне життя (говорячи словами письменника – "этот холодный, прозаический, мелкий чувствами и характерами мир" [16;

1, с. 314], Куліш передусім подає фактичний бік справи: "Во время прогулок по Риму он любил наблюдать за свинками среди античных улиц, говорящих о высоких идеалах искусства, и смеяться над попиранием прекрасного" [10; 5, с. 344]. А насамкінець як висновок відзначає істотну роль психології контрастних переживань та відчуттів Гоголя: "Это чувство, забавляя ум, мучило его душу, но он любил предаваться ему" [10; 5, с. 344]. Відтак читачеві доступнішим ставало осмислення наступних рядків листа: "Трудно, трудно удержать середину, трудно изгнать воображение и любимую прекрасную мечту, когда они существуют в голове нашей; трудно вдруг и совершенно обратиться к настоящей прозе; но труднее всего согласить эти два разнородные предмета вместе – жить вдруг и в том, и в другом мире" [16; 1, с. 314]. Отже, дослідник допомагає хоча б деякою мірою на матеріалі листів осягнути духовний світ геніального письменника, пізнати джерело його внутрішнього конфлікту, простежити поступове, але неухильне наростання невдоволення собою, що, зрештою, в майбутньому переросло в душевну кризу. П.Куліш коментує всі літературні джерела, передусім, зрозуміло, російські, часом і світові. Приміром, Гоголь подарував С.Аксакову, іншим московським друзям твір Фоми Кемпійського "О подражании Христу" [16; 2, с. 52, 302–303]. Видавець у примітці інформує читача про наявність більше тисячі видань цього латиномовного твору, вже на той час перекладеного всіма європейськими мовами.

На жаль, коли з'явилося перше видання епістолярію Гоголя, ще живими були чимало його адресатів. І це мало свої плюси і мінуси: "Многие из собранных писем печатают еще рано; значительная часть напечатана с пропусками и сокращениями". Мінусів у таких обставинах було більше, адже, окрім вилучення окремих листів та наявності прогалин у багатьох інших, видавець змушений був часом вдаватися до залучення приміток самих адресатів письменника. Ось показовий приклад – примітка С.Аксакова: "Не понимаю, как пришла в голову (Гоголю – Ж.Л.) эта мысль! Никогда лирические места не казались мне смешными. Это недоразумение" [10; 5, с. 485], інша примітка його ж [10; 5, с. 488].

Однак, з іншого боку, завдяки допомозі сучасників П.Куліш міг часом скористатися замість коментаря листом третьої особи. Як, скажімо, у випадку залучення розлогого листа В.Панова (він 1840 р. супроводжував Гоголя із Москви до Рима, де жив з ним в одному



будинку) [10; 1, с. 383]; [10; 2, с. 14–15] до С.Аксакова, аби пояснити передусім довгу перерву в листуванні письменника [10; 5, с. 424–425]. Сьогодні фрагмент цього листа слугує дослідникам автентичним джерелом відомостей про творчий задум твору Гоголя з історії України, котрий лишився нездійсненим [16; 1, с. 383].

В.Панов повідомляв, що дорогою з Відня до Італії Гоголь "перечитывал и переписывал свое огромное собрание малороссийских песен, собирал лоскутки, на которых у него были записаны поговорки, замечания и проч..." [16; 1, с. 424]. А далі передавав натхненну оповідь письменника про його новий твір: "Это будет, как он мне сказал, трагедия. План ее он задумал еще в Вене, начал писать здесь. Действие в Малороссии. В нескольких сценах, которые он уже написал и прочел мне, есть одно лицо комическое, которое, выражаясь не столько в действии, сколько в словах, теперь уже совершенство. О прочих судить нельзя: они должны еще обрисоваться в самом действии. Главное лицо еще не обозначилось" [10; 5, с. 425].

У коментарях П.Куліш уважний також до повсякденних дрібниць із життя геніального письменника, котрі мають відношення до його смаку, приміром, у побуті. Так, коментуючи висловлене в одному з листів бажання Гоголя мати синій із металевими гудзиками фрак, видавець зауважує: "Этот вкус сохранился у Гоголя до конца жизни. Между платьев его, после смерти, остались синий фрак с металлическими пуговицами и несколько синих жилетов" [10; 5, с. 60]. Зовсім іншого підтексту, знаючи розв'язку трагедії майбутньої його психологічної й творчої кризи, набирають рядки примітки до одного з листів: "Гоголь так дорожил письмами отца Матвея, что носил их всегда при себе" [10; 6, с. 442].

Найскладнішою для П.Куліша, з нашого погляду, передусім через цензурні умови, в реально-історичному коментарі виявилася релігійно-церковна тема. У примітці до листа Гоголя матері з Рима 1838 р., де письменник стверджує думку про сталість своїх релігійних переконань, оскільки вважає обидві гілки християнства ("как религия наша, так и католическая" [10; 5, с. 296]) "истинными", Куліш додає, за його визначенням, "охранительное замечание" [10; 5, с. 296]. Суть останнього зводилася до того, що Гоголь "имел в ту пору еще довольно незрелые и смутные понятия о степени уклонений, отделяющих Римскую церковь от Восточной", а в наступний період переконався у "высоком превосходстве нашей Церкви" [10; 5, 296].

Останні слова складають явний реверанс у бік цензури: видання друкувалося в типографії Імператорської Академії наук.

Проте саме Куліш опублікував листи Гоголя до М.Балабіної, в яких ми не знайдемо жодного натяку на думку про ту перевагу, котру констатує у своїй примітці ("охранительное замечание" [10; 5, с. 296] перший біограф письменника. Швидше навпаки, читач виносить із них величні й світлі думки Гоголя про Рим – "родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня, прежде, чем я родился на свет" [16; 1, с. 307]; саме тут – "молитва на своем месте, то есть в храме" [16; 1, с. 312].

П.Куліш першим, хоча й з прогалинами, опублікував також лист Гоголя (квітень 1847 р., Неаполь) В. Жуковському [10; 6, с. 369–370]. Написаний він у відповідь на повідомлення російського поета про смерть рідної сестри його дружини – доньки німецького маляра І.Рейтерна, тестя В.Жуковського. У листі Жуковського наявні християнсько-філософські рефлексії про смерть людини загалом, опис поведінки глави родини, його звернення до неї в першу хвилину тяжкої втрати, котре автор листа визначив однозначно: "Таким языком говорит христианство о величайшем земном несчастье, которое без него раздавило бы душу и которое с ним становится для нас преображением человеческого мрака в утешительный свет божий" [16; 1, с. 207].

Проникливі рядки не могли не викликати у Гоголя, на той час уже автора щойно опублікованих "Выбранных мест из переписки с друзьями", відповідної реакції: "Разумею высокохристианский подвиг семейства Рейтернов. О, дай Бог многим (если не всем), которые тщеславятся православием своим и истиною церкви своей и тем, что одни они только спасутся, такую высокую добродетель!" [16; 1, с. 210]. Як бачимо, переконання Гоголя стосовно двох гілок християнства, висловлені у листі до матері десять років тому [10; 5, с. 296], не змінилися. Рядки з листа Гоголя Жуковському не лише спростовують приписану Гоголю Кулішем (з огляду на цензуру) думку про перевагу східного християнства перед західним, а, вочевидь, виявляють спротив Гоголя такому марнославству. Аби виявити Рейтерну у його невтішному горі своє співчуття, Гоголь надсилає уривки із творів двох (показово!) християнських письменників – Златоуста і Тертуліана [10; 1, с. 210–211].

У листуванні Гоголя із Шевирьовим, з яким письменник особисто познайомився в Римі 1838 р. (поет і критик з 1829 р. перебував в

Італії як вихователь сина З.Волконської), обговорювалися проблеми літературної творчості та науки про неї, творчі задуми й творчий процес Гоголя, питання видання його творів, їх продажу й поширення в суспільстві, духовні й ділові сторони життя письменника за кордоном, дискутувалися роздуми й оцінки сучасників про книжку "Выбранные места из переписки с друзьями". П.Куліш опублікував у своєму виданні значну частину зразків із цього листування. Слов'янофіл і антизахідник С.Шевирьов звинувачував Гоголя в захопленні всім тим, що оточувало письменника за кордоном: "...вбираешь в себя чужую жизнь, чужой дух, чужие мысли" [16; 2, 339]. Передаючи "толки" передусім свого оточення про останню книжку Гоголя, Шевирьов при цьому висловлює своє про неї високе судження: "Прекрасны письма о русской церкви и духовенстве, о светлом празднике Воскресения, многое о наших поэтах (ты умеешь даже и известное облечь в новую форму, говоришь как творец, как художник)" [16; 2, с. 345]. Статтю "Светлое Воскресенье" завершаються "Выбранные места из переписки с друзьями" [16; 2, с. 353]. Однак в цьому ж листі, продовжуючи попередню думку (30 грудня 1846 р.), говорячи про релігійні переконання і вчинки Гоголя, Шевирьов остерігає генія: "Разум твой убежден в истине нашей церкви и православия, но воля твоя заражена современною болезнью – болезнью личности, и ты действуешь скорее как римский католик, а не православный" [16; 2, с. 345].

Наголошуючи, як і в листах до матері, на рівнозначності двох гілок християнства – православ'я і католицизму, у листі С.Шевирьову 30 січня (11 лютого) 1847 року (Неаполь), Гоголь "відкрив" ґенезу своєї релігійної філософії: "...что же касается до католичества, то скажу тебе, что я пришел ко Христу скорее протестантским, чем католическим путем. Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился с Христом, изумясь в нем прежде мудрости человеческой и неслышанному дотолу знанью души, а потом уже поклоняюсь божеству его. Экзальтаций у меня нет, скорей арифметический расчет..." [16; 2, с. 341].

Можливо, саме завдяки такому дружньо-інтелектуальному діалогу із геніальним автором (історик літератури це усвідомлював), Шевирьов у полеміці із сучасниками наполягав на зв'язку останньої книжки Гоголя із усією його попередньою творчістю, що особливо вирізняється його рядками із листа: "Перед тем, как писать тебе, я

прочел опять твое "Светлое воскресенье". Во имя его, – и вот уже гремит оно по Москве, – прошу тебя: возвратись к искусству. Не заставь людей в России говорить, что церковь и вера отнимают у нее художников и поэтов" [16; 2, с. 352].

Про феномен Гоголя, викладене естетично-філософське credo у його останній книжці, роль письменника у розвитку світової суспільної думки зауважують сучасні українські дослідники – Євген Нахлік: "Переосмислення Міцкевичем християнства в дусі месіанізму, опертого не тільки на духову, а й на фізичну силу, виявилось фактично протилежним тій проповіді ненасильницького християнського гуманізму, з якою виступив через кілька років інший слов'янський романтик, Гоголь, у відомій книжці "Выбранные места из переписки с друзьями" (1847) [50, с. 21–22]; Павло Михед: "До цих пір лишається неосмисленим апостольський проект Гоголя, який за масштабом можна назвати своєрідною російською контрреформацією. І тут Гоголь багато в чому був завершителем руху українських інтелектуалів і церковних діячів, руху, який мав на той час двохсотрічну історію" [18, с. 47].

Видання листів Гоголя П.Кулішем було останнім виданням, звіреним за автографами автора. Незважаючи на цензурні умови та вимоги живих адресатів Гоголя, видавець зумів зібрати в двох томах близько 800 листів.

Сучасники в особі М.Чернишевського (стаття в "Современнике", 1857. – №8) високо оцінили видання П.Куліша. "Наконец, дожили мы до хороших изданий, составленных внимательно людьми знающими. Издание сочинений Гоголя, сделанное г. Кулишом, конечно, не свободно от некоторых недостатков... Но все эти недостатки – опущения некоторых, впрочем вовсе неважных, мелких статей, некоторые отступления от хронологической системы, некоторые опечатки и т.п. – совершенно незначительны в сравнении с достоинствами издания, за которые нельзя не благодарить г. Кулиша" [29; 2, с. 139].

П.Рулін у вже цитованій статті, відзначивши, що порівняно з виданням Куліша, Шенрок аж 1902 р. спромігся подати у своїй публікації всього 1073 листа, зауважував: "В літературний оборот було пущено ним [Кулішем] велику кількість матеріалу, відхилено завісу над душею і постаттю письменника, і дослідники Гоголя уже в 1857 році могли користуватись його листами, – в той час як листи Пушкіна ще не було зібрано і видано друком" [54, с. 1566].

Текстологи нашого часу вважають видання листів Гоголя П.Кулішем першим науковим виданням листів у складі зібрання

творів письменника [55]. Видавець першим подав опис автографів Гоголя: характер почерку, наявність малюнків, дефекти рукопису тощо. Листи Гоголя Куліш публікував і пізніше: 1858 р. в "Современнике" (Кн. VI. – С. 123–174) – до художника О.Іванова; 1859 р. – в "Библиографических записках" (№4. – С.105–106) – до різних осіб.

Повертався П.Куліш і до біографічних нотаток про Гоголя, публікував нові матеріали. Часом імпульсом до цього було щойно прочитане видання, як-от у такому випадку: "Сими днями, – писав дослідник 2 березня 1858 р. Данилу Каменецькому, – попала мені під руку біографія Байрона при його творах, і я почув уже настрій написати дещо про Гоголя" [8, с. 226]. Це було опубліковано вже після смерті Куліша. В "Киевской старине" весь номер 5 1898 року (341) був присвячений Гоголю як "Материалы для биографии Кулиша" [13, с. 37]. В.Шенрок написав для "Киевской старины" біографічний нарис "П.А.Кулиш", опублікований окремих виданням 1901 року.

1857 року М.Гербель надрукував у Петербурзі листи Гоголя (1843–1852) за шостим томом П.Куліша [13, с. 21]. 1902 р. в "Литературном вестнике" (т. 3, кн. 1) опубліковано статтю П.Куліша "Несколько слов об обороне Гоголя. Нападение его земляков". До 100-річчя від дня народження Гоголя збірник "Семья и школа" (№4) вмістив важливі матеріали про письменника його сучасників: О.Данилевського, О.Смирнової, С.Аксакова, П.Анненкова, І.Тургенева. Дослідження П.Куліша присвячені рокам навчання Гоголя і його останнім дням життя [13, с. 54].

У найновішому неодноразово цитованому нами двотомному виданні листування Гоголя із серії "Переписка русских писателей" (1988) серед посилок на першоджерело текстів листів знаходимо: 4 листи із "Опыта биографии Н.В.Гоголя...", 59 – із "Записок о жизни Н.В.Гоголя..." та 78 із п'ятого-шостого томів "Сочинений и писем Н.В.Гоголя". Отож навіть у невеликому зібранні епістолярної спадщини Гоголя 141 лист сучасні видавці подають за автентичними першоджерелами завдяки розшукам, дослідженню та публікаціям П.Куліша. Окрім того, тут публікуються також чимало листів адресатів Гоголя, котрі так само вперше опублікував український дослідник і видавець.

Таким чином, Панько Куліш своєю едиційною практикою та літературознавчими дослідженнями на матеріалі епістолярію Миколи Гоголя першим в українській та російській епістолографії (термін І.Франка) чи точніше епістології [приймаємо цей термін за дослідженням С.Скворчинської "Теорія листа" (1937)] обґрунтував принципи дослідження й

видання епістолярної спадщини письменників. Сьогодні досвідом Куліша-гоголезнавця літературознавство може послуговуватися у засвоєнні, зокрема, "психографічного методу" біографізму, а його провідна ідея піднесення самодостатньої цінності людської душі, людської індивідуальності, має стати пріоритетним засобом оновлення суспільства в цілому.

### Література

1. Несколько черт для биографии Н.В.Гоголя // Отечественные записки. – 1852. – Т. LXXXI. – Отд. VIII.
2. Несколько слов о Гоголе (Отрывок литературного письма). – СПб., 1852. – 15 с.
3. Куліш мусив друкувати під час і після заслання свої твори під криптонімом свого приятеля Миколи Макарова (1838–1899) – директора московсько-тульського банку.
4. ЦГАЛИ, фонд Аксакових. – №10, спр. 30. – С. 3–4. Цитуємо за виданням: Машинский С. Художественный мир Гоголя. – М., 1971. – С. 438.
5. Див.: Голубенко П. Між двох стихій // Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. – К., 1993.
6. Шевченко Т. ПЗТ: У 6 т. – К., 1963–1964.
7. Опыт биографии Н.В. Гоголя со включением до сорока его писем. Сочинение Николая М. – СПб., 1854.
8. Киевская старина. – 1898. – №2.
9. Навіть модерна біографічна школа ХХ ст. (зокрема в історіографії: Ілько Борщак, Рене Мартель – у біографії І.Мазепи) успішно користувалася нею. Див.: Борщак Ілько, Рене Мартель. Іван Мазепа. Життя і пориви великого гетьмана. – К., 1991.
10. Сочинения и письма Н.В.Гоголя: В 6 т. – СПб., 1857.
11. Виноградов Игорь. "Необыкновенный наставник" И.С.Орлай как прототип одного из героев второго тома "Мертвых душ" // Нові гоголезнавчі студії. Випуск 2 (13). – Сімферополь; Київ, 2005.
12. Дементьев А. О трех книгах по вопросам литературы, вышедших на Украине // Звезда. – 1952. – Ч. 5. – С. 158. Цит. за: П.Голубенко. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. – С. 269–270.
13. Див.: Н.В.Гоголь и Нежин: Нежинская гимназия высших наук князя Безбородко, начало творчества. Библиографический указатель / Упорядн.: Н.М.Жаркевич, Е.Н.Михальский, П.В.Михед, Г.В.Самойленко; Ответственный редактор: Е.Н.Михальский. – Нежин, 1989.
14. Записки о жизни Н.В.Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем, с портретом Н.В.Гоголя: В 2 т. – СПб., 1856.
15. Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К., 1970.

16. Переписка Н.В.Гоголя: У 2 т. – М., 1988.
17. Маланюк Є. Гоголь – Гоґоль // Слово і Час. – 1991. – №8. – С. 11. Працюючи над есеєм про Гоголя, Маланюк звернувся до відомого українського історика, архівіста й літературознавця Володимира Міяковського з листом, у котрому подав свою автобіографію: в 4–6 років він вже читав Гоголя. – Куценко Леонід. Князь духу: Статті про життя і творчість Євгена Маланюка. – Кіровоград, 2003. – С. 154–159.
18. Михед П. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст: Монографія. – Ніжин, 2002.
19. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977.
20. Gunter H. Das Grotteske bei N.V.Gogol. – Munchen, 1968.
21. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М., 1960.
22. Костомаров М. Твори: У 2 т. – К., 1967. – Т. 2.
23. Див. сучасне видання: Народні пісні у записах Миколи Гоголя. – К., 1985.
24. Анненков П. Письма из-за границы // Анненков П. Парижские письма / Издание подготовила И.Н.Конобеевская. – М.: Наука, 1983. – С. 27.
25. Анненков П. Литературные воспоминания. – М., 1989.
26. Листи до Тараса Шевченка. – К., 1993.
27. Листи Марка Вовчка: У 2 т. – К., 1984.
28. Див.: Вінок Гоголю: М.В.Гоголь і час. – Харків, 1989. Зокрема, статті: Астафьев В.П. Приближение к истине. – С. 192–198; Золотуский И. Оправдание Гоголя. – С. 224–236.
29. Чернышевский Н.Г. Литературная критика: У 2 т. – М., 1981.
30. Ковальчук О. Душа людська на перехресті страху // Київська старовина. – 1994. – №2. – С. 56–57. Див. інші роботи цього автора: Ковальчук О. Любов – порятунок від страху (стратегія пошуку шляхів порятунку суспільства у "Вибраних місцях..." М.Гоголя) // Гоголезнавчі студії. Статті і дослідження. Вип. 1. – Ніжин, 1996; Ковальчук О. Гоголь: буття і страх // Гоголезнавчі студії. Вип. 10. – Ніжин, 2002.
31. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992.
32. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль, 1994.
33. Барабаш Ю. Гоголь у літературній свідомості українського зарубіжжя (Нариси сприйняття та інтерпретацій) // Нові гоголезнавчі студії. Вип. 1(12). – Сімферополь, 2004.
34. Машинский С. Художественный мир Гоголя. – М., 1971.
35. Современник. – 1856. – Май. – Відділ 4.
36. Библиотека для чтения. – 1856. – Т. 138. – №8.
37. Отечественные записки. – 1856. – №11.
38. Рулін П.П. О.Куліш як дослідник і критик М.В.Гоголя // Книгар. – 1919. – Ч. 23–24. – С. 1565.
39. Вересаев В. Гоголь в жизни. – М., 1990.
40. Манн Ю. Гоголь Н.В. // КЛЭ. – М., 1964. – Т. 2.

41. Див.: Тезисы докладов 1-х Гоголевских чтений. – Полтава, 1982.
42. Відділ рукописів НБУ ім. В.Вернадського. Гоголіана.
43. Крутикова Н. Н.В.Гоголь. Исследования и материалы. – К., 1992.
44. Шенрок В. Материалы для биографии Гоголя. – М., 1892–1897. – Т. 1–4.
45. Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41.
46. Білецький О. Збір. праць: У 5 т. – К., 1966.
47. Кулиш П. Гоголь как автор повестей из украинской жизни // Основа. – 1961.
48. Вибрані листи П.Кулиша українською мовою перекладені. Редакція Юрія Луцького. – Нью-Йорк – Торонто, 1984.
49. Див.: Письма П.А.Кулиша к М.Н.Гоголь. Сообщил В.Чаговец // Чтение в Историческом обществе Нестора-летописца. – М., 1902.
50. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба. Шевченко і польські та російські романтики. – Львів, 2003.
51. Гоголь и современность (к 185-летию со дня рождения). – К., 1994.
52. Мандельштам И. О характере Гоголевского стиля: Глава из истории русского литературного языка. – Гельсингфорс, 1902.
53. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992.
54. Книгар. Літопис українського письменства. – 1919. – Ч. 23–24.
55. Смирнова Л. Типы и виды изданий эпистолярного наследия // Принципы издания эпистолярных текстов. Вопросы текстологии. Вып. 3. – М., 1964.
56. Зимомря М.І. На відстані часу // Микола Гоголь і світова культура (Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника). – Київ; Ніжин, 1994.
57. Про лист Гоголя до Залеського див.: Ляхова Ж. Український лист Миколи Гоголя // Слово і час. – 2001. – №12.

**Н.А.Бараненкова**

### **Про театральну природу ранніх творів М.В.Гоголя**

Сценічність, театральність гоголівських повістей привертала увагу багатьох драматургів, режисерів, композиторів. Перші спроби інсценувати прозові твори Гоголя були ще за життя письменника: інтермедія "Вечір на хуторі біля Диканьки" була представлена в бенефісі В.А.Каратигіна Петербурзьким Большим театром у 1833 році, "Сорочинський ярмарок" – у бенефісі Н.В.Самойлової в 1848 році. Значна кількість інсценівок на сюжети ранніх повістей Гоголя з'явилась у 80–90-х роках XIX ст. На основі повістей з циклу "Вечори на хуторі біля Диканьки"



були створені лібрето до опер "Сорочинський ярмарок" Мусоргського, "Майська ніч" Римського-Корсакова, "Черевички" Чайковського та ін. [1, с. 26]. Чому саме "українські" повісті Миколи Гоголя зацікавили митців сцени?

У вітчизняному літературознавстві існує велика кількість досліджень про художню майстерність Гоголя, мовні та стильові особливості, поетику ранніх повістей письменника, про що свідчать роботи А.Белого, В.Гіппіуса, І.Мандельштама, В.Виноградова, Г.Поспелова, Н.Кругікової, Ю.Манна, Ю.Лотмана та багатьох інших. Але такий аспект, як театральна природа ранніх творів письменника, висвітлений недостатньо. Одним із перших аналіз "юношеских повестей Н.В.Гоголя" під таким кутом зору зробив В.А.Розов [2, с. 99–169]. Пізніше цієї теми торкалися М.Бахтін, Ю.Манн, Ю.Лотман, С.Данилов, А.Поламищев, Г.Киричок. Але це були окремі статті, а не ґрунтовні дослідження.

Дійсно, ознаки драми певною мірою притаманні раннім прозовим повістям Гоголя, які насичені театральньо-драматичними елементами, оскільки сам письменник у нарисах до "Учебной книги словесности для русского юношества" не розмежував поняття "драма" та "оповідь": "Потребность поделиться своими чувствами воспламеняет ...и превращает в поэта. Двумя путями передает он другим ощущения: или от себя самого лично, – тогда поэзия его лирическая; или выводит других людей и заставляет их действовать в живых примерах, – тогда поэзия его драматическая и повествующая... Значительность поэзии повествовательной или драматической увеличивается по мере того, когда поэт стремится доказать какую-нибудь мысль, и чтобы развить эту мысль, призывает в действие живые лица, из которых каждое своей правдивостью и верным сколком с природы увлекает внимание читателя и, разыгрывая роль свою, ему данную автором, служит к доказательству его мысли" [3, с. 472–477].

Гоголю було властиве театральне мислення, що знайшло відображення в його прозі. М.П.Мусоргський у листі до А.А.Голенищева-Кутузова писав: "Пушкин писал в драматической форме "Бориса" не для сцены; Гоголь писал "Сорочинскую ярмарку" в форме рассказа – уж конечно не для сцены. Но оба гиганта творческою силою так точно наметили контуры сценического действия, что только краски наводи" [4, с. 167]. В.І.Немирович-Данченко відзначив "гениальное чувство сцены", "вдохновенное чувство театра", притаманні митцю: "...Гоголь своими повествовательными сочинениями создавал

сценический язык пьес, его остроту, меткость, красочность. Всякий драматург испытал на себе обаяние сценичности гоголевского юмора" [5, с. 19–20].

Уже в дитячі роки Микола Гоголь захопився театром. Під час навчання в Ніжинській гімназії він був організатором і учасником гімназичних вистав, де виконував з великим успіхом комічні ролі, навіть жіночі. Обдарований великою спостережливістю і вродженим гумором, Гоголь помічає в людях, що оточують його, характерні кумедні риси. У гімназії Гоголь робить перші літературні спроби. Теми та образи він бере з життя народу, з народної творчості. Юний Гоголь часто відвідував передмістя Ніжина – Магерки, де в нього було чимало знайомих серед селян. Він любив бувати на селянських весіллях, цікавився повсякденним побутом народу, з інтересом прислухався до українських пісень і прислів'їв. Майбутній автор повістей з життя українського народу уже в 1826 році починає вести свою "Книгу всякої всячини", куди записує слова "малоросійського лексикону", українські й російські народні пісні, різні етнографічні відомості [6, с. 11].

У неповторному сполученні у "Вечорах" постають народна легенда і побут, реальне і нереальне, історія і сучасність. Поклавши в основу повістей поетичні легенди, Гоголь поєднав фантастику з реально-побутовими образами. Малюючи побутові сцени й картини, письменник насичує оповідь народними переказами, які виступають як суттєвий момент характеристики героїв. Така манера зображення життя набуває у "Вечорах" оригінальної художньої виразності, особливу яскравість та поетичність яких підкреслював В.Г.Белінський у статті "О русской повести и повестях г. Гоголя": "Это были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные жизни и очарования. Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолудинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах Гоголя. Это была поэзия юная, свежая, благоуханная, роскошная, упоительная..." [7].

Позначилося на "Вечорах" і безпосереднє знайомство Миколи Гоголя з українською літературою: комедіями Гоголя-батька, творами Котляревського та Гулака-Артемівського. Відомо, що Гоголь з творів батька переніс деякі риси українського побуту і звичаїв. Не випадково у повісті "Сорочинський ярмарок" зустрічаються епіграфи з комедій В.О.Гоголя та "Енеїди" І.Котляревського.

Маючи досить невеликий обсяг, повісті "Вечорів" відрізняються динамічністю розвитку сюжету, який розгортається за театральними законами, сценічним конфліктом, інтригою, містифікацією. К.С.Станіславський вважав ознакою сценічності твору зіткнення інтересів діючих осіб: "Всякое действие встречается с противодействием, причем второе вызывает и усиливает первое. Это столкновение... порождает борьбу, ссору, спор, целый ряд соответствующих задач и их разрешение. Если бы в пьесе не было никакого контрсквозного действия и все устраивалось само собой, то... пьеса стала бы бездейственной и потому не сценичной" [8, с. 365].

Театральний прийом контрасту, "контрсквозної" дії використовується Гоголем майже в усіх повістях "Вечорів". Сюжет "Сорочинського ярмарку" ніби взятий з традиційної вертепної п'єси. Гарний добрий герой Грицько кохає красуню Параску. Зла мачуха перешкоджає їхньому шлюбу. Перевдягання, містифікація – і зла мачуха переможена. Молоді грають весілля. У "Майській ночі" Левко належить до сільської еліти, його батько – сільський голова. Ганна – дочка простих селян. Небажання голови поріднитися з бідняками – перепона, яку мають подолати закохані. У "Ночі перед Різдрвом" Вакула з успіхом вирішує ряд складних завдань на шляху до свого щастя.

Характерною особливістю "Вечорів" є їхня діалогічна побудова. Якцо у "Втраченій грамоті", "Зачарованому місці", "Вечорі проти Івана Купала" переважає елемент розповіді, то у "Сорочинському ярмарку", "Майській ночі" та "Ночі перед Різдрвом" на перший план часто виступає діалог. Чим же відрізняється гоголівський діалог, який вводить у своєрідне театральне дійство, від будь-якого іншого? У театральному діалозі через дію повинні проявлятися характери персонажів. Гоголь з його допомогою та короткий опис дії уміє і розкрити характери героїв, і створити певну атмосферу. У короткому діалозі-лайці між Грицьком та Хіврею ("Сорочинський ярмарок") відразу проявляється основа характеру і Грицька – бешкетника, забіяки, веселого та кмітливого парубка, і Хіврі – жінки нерозумної, скандальної, крикливої. І більш того, Гоголь шляхом зіткнення цих протилежних характерів миттєво створює конфлікт, який починає бурхливо розвиватися. Все це складає враження, що читаєш твір не епічного жанру, а драматичного, розрахованого не стільки на читача, скільки на глядача. Створюючи діалог, Гоголь широко спирався на просторіччя, досягаючи тим самим побутової конкретності та життєвої переконливості мови героїв. Майстерно знайдене слово чи мовний зворот не є у "Вечорах" чимось додатковим, "колоритом", вони

органічно вплетені в розповідь, є важливим моментом виразності, визначення власної, неповторної манери театрального мислення письменника.

Часто перед тим, як описати ту чи іншу сцену, Гоголь уявляв собі її втіленою театральними або живописними засобами [9, с. 259]. Певні частини його творів являють собою словесні описи театралізованих епізодів. Гоголь ніби ставить між своїм оповідачем та образом реальної події сцену. Дійсність спочатку змінюється за законами театру, а потім перетворюється на оповідь. Насамперед дія концентрується на порівняно невеличкій сценічній площадці, від чого текст так часто наближується до драматичної побудови, поділяючись на монологи, діалоги, полілоги. Автор вказує на інтонацію, з якою промовляються фрази, на жести, міміку. Рух героїв також перекладений на мову театру – в пози: "Ужас оковал всех находившихся в хате. Кум с разинутым ртом превратился в камень; глаза его выпучились, как будто хотели выстрелить; разверстые пальцы остались неподвижными на воздухе" ("Сорочинський ярмарок") [10, с. 29]. Ця особливість вже відзначалася багатьма дослідниками [9], [11], [12], [13]. Так, В.В.Гіппіус вказав на залежність Гоголя від театру ляльок [13, с. 40–59], А.Бєлий писав, що Гоголем був створений прийом умертвіння руху з переходом жесту в застигле обличчя [12, с. 162].

Таким чином, маючи талант "говорити" створеними образами, щоб донести до читача свою думку, захопити його увагу, Гоголь використовував театральні прийоми і засоби в прозових творах.

Глибина проникнення в характер людини, яскравість мовної характеристики героїв зробили Гоголя не тільки гідним послідовником Фонвізіна, Грибоєдова, Мольєра, Бомарше, твори яких він високо цінував, але й справжнім новатором. Аналіз ранніх творів Гоголя доводить, що їхня своєрідність полягає в розробці традиційних романтичних колізій, у поетичній організації матеріалу, що спирається на інтуїтивне використання "міфологізованого мислення" [14, с. 77–95; 15, с. 137–149]. Гоголь створює новий тип художнього мислення, нову художню модель світу. Театр і театральність у цій моделі посідає вагомe місце і є своєрідною рисою художнього бачення Миколи Гоголя.

### Література

1. Театральная энциклопедия. – М.: Сов. энциклопедия, 1963. – Т. 2.
2. Розов В. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н.В.Гоголя // Памяти Н.В.Гоголя. – К., 1911.
4. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л., 1937–1952. – Т. 8.

5. Мусоргский М.П. Избранные письма. – М., 1953.
6. Немирович-Данченко В.И. Тайны сценического обаяния Гоголя // Театр. – 1952. – №3.
7. Крутікова Н.С. Микола Васильович Гоголь. – К., 1952.
8. Белинский о Гоголе: Статьи, рецензии, письма / Ред., вступ. ст. и коммент. С.Машинского. – М., 1949.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой. – М., 1951.
10. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – М., 1988.
11. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л., 1937–1952. – Т. 1.
12. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986.
13. Белый А. Мастерство Гоголя. – М., 1996.
14. Гиппиус В.В. Гоголь. – Л., 1924.
15. Грабович Г. Гоголь і міф України (початок) // Сучасність. – 1994. – №9.
16. Грабович Г. Гоголь і міф України (продовження) // Сучасність. – 1994. – №10.

**А.К.Павельева**

### **Своеобразие женских образов в сборнике Н.В.Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки"**

Разные типы мужских характеров в ранней прозе Гоголя неоднократно привлекали внимание ученых. Но женские образы в гоголевских произведениях изучены недостаточно. Большинство исследователей лишь вскользь упоминают о колоритных характерах Солохи и Хиври. Некоторые литературоведы подчеркивают связь женщин в сборнике Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки" с нечистой силой и считают их воплощением зла в Диканьке. Так, по мнению Г.Г.Грабовича, "...функціонально зло в жінках зумовлюється і визначається їхньою владою над чоловіками. Передусім вона криється в їхній статевій приналежності, що буквально спроможна заарканювати чоловіків і перетворювати їх у дурнів" [1, с. 91].

Т.В.Бовсунивская указывает на то, что "у сюжетній будові творів Гоголя образи жіночого демонізму відіграють важливу рушійну роль, вони саме і є носіями демонологічної каузальності, без якої містичний сюжет нездійсненний" [2, с. 7].

Однако системного анализа женских типов в творчестве Гоголя в работах исследователей нам обнаружить не удалось. Поэтому целью

данной работы является попытка проанализировать типологию женских характеров в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Гоголя.

Первый гоголевский сборник "Вечера на хуторе близ Диканьки" ассоциируется прежде всего с чертом и кузнецом Вакулой из "Ночи перед Рождеством", с Петрусем Безродным, продавшим душу дьяволу, из "Вечера накануне Ивана Купала", с выдумщиком Левком из "Майской ночи". Но мы не можем представить себе черта без приветливой Солохи, Вакулу – без капризной Оксаны, Петра – без красавицы Пидорки, Левка – без Ганны и панночки-утопленницы. Колоритная Хивря и драчливая кумова жена с их "похождениями" могли бы стать героями отдельных произведений. Все они определенным образом толкали казаков на подвиги, мошенничество, обман родителей, убийства, сделки с нечистым и т.д. "Женское начало в произведениях Гоголя всегда подвергалось парадоксальной интерпретации в виде демонического рудимента-символа, мистическая женственность, за красотой которой скрывается пропасть, – лейтмотив его произведений", – пишет Т.В.Бовсунивская [2, с. 7].

В "Вечерах на хуторе близ Диканьки" можно выделить типы беспечных, красивых, но капризных "дивчат", а также типы ведьм и сварливых баб. Параска и Пидорка выделяются своей меланхоличностью и нескромностью (обеих отцы застают в объятьях парубков), а Ганна и Оксана – капризностью. Галя выбирает между богатым и влиятельным головой и его молодым сыном, а Оксана ждет, чтобы на ней женился "лучший парубок на свете" и заставляет кузнеца выковать ей самый красивый сундук и достать царицыны черевички. Женские образы, изображенные Гоголем в "Вечерах", также можно рассматривать как народные типы. Это "бабы", которые крепко держат в руках своих недалеких мужей, и мифологические образы ведьм, русалок. Яркими представительницами первого типа являются дородная Хивря, неугомонная и вечно недовольная; придирчивая свояченица головы, "говорливая и угодливая хозяйка" Солоха; кумова жена, ткачиха, дьячиха и "баба в козацкой свитке, с фиолетовым носом" из "Ночи перед Рождеством"; тетка деда Фомы Григорьевича (владелица шинка, в котором "разгульничал Басаврюк").

Параска, дочь Солопия из "Сорочинской ярмарки", предстает, со слов автора, осьмнадцатилетней, круглолицей и чернобровой девушкой. Она с первого взгляда влюбляется в щеголеватого парубка в белой свитке и с "яркими очами". И очень скоро Солопий

становится свидетелем того, как "дочка его и парубок спокойно стояли, обнявшись и напевая друг другу какие-то любовные сказки..." [3, с. 15]. Гоголь наделяет Параску чертами простодушности и наивности. Красавица с умилением вспоминает, как Грицько говорит ей "*Парасю, голубко!*". Она грезит о замужестве, с удовольствием примеряет очипок мачехи и представляет себя в роли хозяйки. "...Пускай уже, я ему вытку, как перейдем жить в новую хату" [3, с. 31], – раздумывает она о ярком поясе для своего жениха. Юная кокетка вынимает "из-за пазухи маленькое зеркало" и глядится в него "с тайным удовольствием" [3, с. 31]. Она мечтает о том, что никогда больше не поклонится сожительнице отца. Беспечная гоголевская красавица "пошла танцевать, побрякивая подковами <...> и напевая любимую свою песню о барвинке" [3, с. 31]. Ее радость передалась даже Черевнику, который долго смотрел на дочь свою, "смеясь невиданному капризу девушки, которая, задумавшись, не примечала, казалось, ничего" [3, с. 31]. Параска у Гоголя жизнерадостна, наивна, доверчива, но ее поведение противоречит патриархальным нормам сельской морали. Известно, что украинцы заключали браки осенью, после сбора урожая. А события этой повести разворачиваются как раз в период жнив. К тому же, как неоднократно подчеркивает автор, помощь нечистого даже в таком богоугодном деле, как воссоединение двух любящих сердец, не гарантирует их счастья. Удальство, с которым Грицько заключает пари с цыганом (чертом) и "дует" сивуху, не предвещает ничего хорошего. Автор не выражает открыто своего отношения к герою, но его поступки свидетельствуют о том, что оно было отрицательным. Грицько не уважает старших (залепил Хивре очипок грязью), а это говорит о пренебрежении моральными нормами и национальными традициями.

Пидорка из повести Гоголя "Вечер накануне Ивана Купала" является героиней с трагической судьбой. Трагизм ситуации, изображенной Гоголем, заключается в том, что она влюбляется в работника отца – бедного парня и сироту. Любящий отец не хочет отдавать свое дитя за простого парубка и сватает дочь за богатого ляха. Ведь у самой девушки, должно быть, немалое приданое, и польский жених с деньгами был бы для нее неплохой партией. Пидорка, к тому же, чрезвычайно красива: "Полненькие щеки казачки были свежи и яркие, как мак самого тонкого розового цвета, когда, умывшись божьею росой, горит он, распрямляет листики и

охорашивается перед только что поднявшимся солнышком; <...> брови, словно черные шнурочки, <...>, ровно нагнувшись, как будто гляделись в ясные очи; <...> ротик, на который глядя облизывалась тогдашняя молодежь, кажись, на то и создан был, чтобы выводить соловьиные песни; <...> волосы ее, черные, как крылья ворона, и мягкие, как молодой лен <...>, падали курчавыми кудрями на шитый золотом кунтуш" [3, с. 37]. Гоголь не жалеет сравнений, многие из которых имеют фольклорный характер, чтобы подчеркнуть красоту героини. Строптивная красавица обещает проститься с жизнью, если ей придется идти под венец с ненавистным поляком. Но замужество не принесло ей счастья – "она изныла, исчахла, выплакались ясные очи" [3, с. 43]. Ее муж потерял рассудок, и она жила, как в кошмарном сне. После смерти Петра она ушла на богомолье, и какой-то казак видел в лавре похожую на нее монахиню. Любовная история, в которой воссоединению влюбленных помогал нечистый, закончилась печально. Пидорка – тип жертвы, несчастной женщины, которая обречена на страдания за чужие грехи. Гоголь изображает ее как жертву судьбы. Прекрасная дочь богача, вызывавшая всеобщее восхищение и преклонение, расплачивается за жестокость отца и связь любимого с нечистой силой смертью брата Ивася, позже – смертью мужа.

В повести Гоголя "Майская ночь, или Утопленница" Ганна (Галя) – ясноокая красавица на пороге семнадцатой весны. Автор подчеркивает, что она недавно вернулась домой и еще чувствовала себя чужою, но уже стала объектом всеобщего обожания. Среди ее ухажеров – не только местные гуляки-парубки, но и казак Левко, сын сельского головы, и даже сам сельский голова. Все они проходу не дают девушке, и мать ее стала суровее присматривать за нею, а "девушки все глядят так завистливо". Однако это не мешает юной "сердцеедке" в сумерках выходить к Левку на свидания, а позже – и к его отцу. Она не боится строгой матери и позволяет себе ночные свидания с Левком. Ее не волнует то, что это скомпрометирует ее и принесет ей дурную славу. Примечательно, что с простыми парубками, которые не были сыновьями представителей власти или богачей, она не захотела даже разговаривать и сразу же убежала в хату. Гоголь наделяет ее такими чертами, как кокетство ("– О, ты мне не надоел, – молвила она, усмехнувшись. – Я тебя люблю, чернобровый казак!" [3, с. 47]), смелость и целеустремленность. Галя



открыто признается чернобровому парубку, чем он ей мил: "За то люблю, что у тебя карие очи, и как поглядишь ты ими – у меня как будто на душе усмежается..." [3, с. 47], – и тут же неожиданно спрашивает, говорил ли он с отцом об их свадьбе. В то же время Ганна изображена как мечтательная дева, считающая небесные светила: "Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звездочки..." [3, с. 48]. Вместе с тем она – простодушное дитя. "Что, если бы у людей были крылья, как у птиц, – туда бы полететь, высоко, высоко... Ух, страшно!", – говорит Галя [3, с. 48]. Присущее ей любопытство ("Теперь-то не засну, если не расскажешь, я стану мучиться да думать..." [3, с. 48–49]) способствует разворачиванию сюжета. Уговорив Левка рассказать старинную легенду, она в некотором смысле "пробудила" к жизни русалок. Гоголевскую Галю можно отнести к типу любвеобильной девушки. Она пленила воображение многих парубков и кокетничала с двумя поклонниками сразу.

Оксана из повести "Ночь перед Рождеством" выписана автором особенно детально. Ее можно отнести к типу капризной красавицы, кокетки. Она, как и Параска, Пидорка, толкает своего возлюбленного на связь с нечистой силой. Оксана – избалованная дочка богатого казака Чуба, "красавица на всем селе". Девушке, как и героиням из "Сорочинской ярмарки" и "Вечера накануне Ивана Купала", не минуло еще и семнадцати лет, а уж "во всем почти свете, и по ту сторону Диканьки, и по эту сторону Диканьки, только и речей было, что про нее" [3, с. 85]. Парубки гонялись за нею толпами, но девушка была столь капризна, что вскоре один лишь кузнец продолжал за ней ухаживать, хотя она обращалась с ним так же, как и с другими. Гоголь подчеркивает свойственный героине эгоизм, самовлюбленность. Об этом свидетельствует эпизод, в котором повествуется о том, как она подолгу прихорашивалась перед зеркалом, любовалась своей красотой и хвалила себя вслух: "Ах, как хороша! Чудо! Какую радость принесу я тому, кого буду женою! Как будет любоваться мною мой муж! Он не вспомнит себя. Он зацелует меня насмерть" [3, с. 85]. Увидев Вакулу, случайного свидетеля ее кокетства, красавица так трогательно сердится, что "расцеловать ее миллион раз вот все, что можно было сделать тогда наилучшего" [3, с. 86]. Автор дает понять, что избалованная дочка Чуба издевается над кузнецом: "Не любит она меня <...> Ей все игрушки <...> Ей я столько же дорог, как перержавевшая подкова" [3, с. 86–87]. Со страниц гоголевского текста Оксана предстает как кокетка, которая любит наряжаться:

"...снова взглянула в зеркало и стала поправлять на голове свои косы. Взглянула на шею, на новую сорочку, вышитую шелком..." [3, с. 86]. Несмотря на богатство ее собственного гардероба, девушка завидует "черевичкам" Одарки. Вакула понимает, что "с нее никогда не будет доброй хозяйки; она только мастерица рядиться" [3, с. 92], но согласен смириться с этим. Его чувства столь глубоки, что он признается девушке: "Что мне до матери? Ты у меня мать, и отец, и все, что ни есть дорогого на свете" [3, с. 87]. Но девушка продолжает насмехаться над Вакулой и обещает выйти за него замуж лишь в том случае, если он достанет ей "черевички", как у царицы. "Черевички" – важная художественная деталь, проливающая свет на характер героини. Примечательно, что кузнец готов ради нее отказаться от любых благ. Он уверяет, что если бы мог просить что-то у царя, то сказал бы ему: "Не хочу <...> ни камней дорогих, ни золотой кузницы, ни всего твоего царства: дай мне лучше мою Оксану!" [3, с. 87]. Самой красавице для счастья, кажется, хватило бы и "черевичков". Она обращается с Вакулой очень заносчиво, позволяет себе насмехаться над ним в присутствии подружек. И только после того, как парубок исчез, она начала дорожить его чувствами, испугалась, что он решится на что-нибудь страшное: "Чего доброго! может быть, он с горя вздумает влюбиться в другую и с досады станет называть ее первою красавицею на селе?" [3, с. 99]. Узнав, что Вакула исчез, Оксана огорчилась: "А вряд ли в другом месте где найдется такой молодец, как кузнец! Он же так любил ее! Он долее всех выносил ее капризы!" [3, с. 110]. Гоголь столь мастерски передал внутренний монолог Оксаны, что становится ясно: эгоистичная красавица жалеет себя, а не Вакулу. Осознав, что она может потерять столь терпеливого поклонника, Оксана начинает ценить его. Ей уже и "черевички" не нужны, она на них и не глядит, когда возлюбленный наконец-то возвращается. Некоторое время спустя прекрасная кокетка предстает перед читателем как замужняя женщина "с дитятей на руках".

Не менее разнообразны в гоголевских повестях типы ведьм и сварливых баб. Злая мачеха Хавронья Никифоровна ("Сорочинская ярмарка") – "неугомонная супруга" – безусловно, главный женский персонаж повести. Это ведьма по своему характеру, поскольку он у нее скверный и сварливый. Она наделена такими отрицательными качествами, как болтливость и сварливость. Это "разряженная сожительница" Черевика, "выучившаяся держать его в руках так же

ловко, как он вожжи своей старой кобылы" [3, с. 13]. По ее важному полному лицу "проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый тотчас спешил перенести встревоженный взгляд свой на веселенькое личико дочери" [3, с. 13]. Стоявший на мосту хлопец тут же окрестил ее дьяволом, отчего "красные щеки ее превратились в огненные, и треск отборных слов посыпался дождем на голову разгульного парубка" [3, с. 14]. Автор также наделяет Хиврю кокетством: она богато одета, показывает свое превосходство над другими, сидя на возе, как королева на троне. Она, как и всякая женщина, болезненно воспринимает критику ее внешности. Так, когда ее называли столетней ведьмой, то Хиврю обижал именно приписанный ей возраст, а не связь с нечистой силой. Когда же "дородной щеголихе" забрызгали грязью очипок, она, отъехавши довольно далеко, обратила свою месть на мужа и падчерицу, а "неутомимый язык ее трещал и болтался во рту" до тех пор, пока они не приехали к куму. Бедный супруг ее, позволяя себе иногда едкие замечания в адрес жены, закрывал голову руками, боясь, что "разгневанная сожительница не замедлит вцепиться в его волосы своим супружескими когтями" [3, с. 19]. Запуганный Солопий называет жену голубкой, а "за глаза" рассказывает, что "в старухе дьявол сидит!". Влияние Хиври на своего мужа подчеркивается автором во многих эпизодах. Так, договариваясь о свадьбе дочери с Грицьком, он боязливо оглядывается и говорит, что нужно кончить все до ее приходу. А поскольку мятежная супруга его в это время делала покупки и ему не грозила немедленная расправа, Солопию сделалось так весело, "будто его старуху москали увезли". Не без иронии автор описывает, как Хивря будит своего благоверного: "– Вставай, вставай! – дребезжала на ухо *нежная* супруга, *дергая* изо *всей силы* за руку" [3, с. 27] (курсив мой – А.П.). В то же время эта грозная женщина ласково ободряет трусливого любовника-поповича, заботливо подает ему роскошные яства, кокетливо притворяется непонимающею, когда попович начинает обнимать ее широкий стан и даже стыдливо потупляет глазки. Но муж и падчерица все-таки сумели обвести ее вокруг пальца и затеять свадьбу.

В повести Гоголя "Пропавшая грамота" ведьмы, изображенные на шабаше, многолики, "разряжены, размазаны, словно панночки на ярмарке" [3, с. 74]. Именно у них дед, главный герой повести, пытался выкупить свою грамоту. Автор подчеркивает, что ему было не страшно играть с нечистыми в карты, а, наоборот, стыдно: "Козаку сесть с

бабами в дурня!" Ведьмы визжали и лаяли. Дед играл с той из них, которую "почел за старшую над всеми потому, что личина у ней была чуть ли не красивее всех" [3, с. 74]. Герой повести в сердцах называет ее "хрычовкой", "кошачьим отродьем", "дьявольским племенем". Проиграв смертному, она была наказана: "гром пошел по пеклу, на ведьму напали корчи" [3, с. 75].

Одним из наиболее колоритных женских образов в гоголевских "Вечерах" является Солоха из повести "Ночь перед Рождеством". Она принадлежит к типу "черт-бабы", которую называют ведьмой. Рисуя портрет Солохи, Гоголь подчеркивает, что она ни хороша, ни дурна собою, не более 40 лет от роду. Ведьма так умела "причаровать" к себе самых степенных казаков, что к ней "хаживал" и голова, и дьяк Осип Никифорович, и казаки Корний Чуб и Касьян Свербыгуз. Любой из них был не прочь зайти к Солохе "по дороге", сделав большой крюк, поесть жирных со сметаной вареников и "поболтать в теплой избе с говорливой и угодливой хозяйкой". Автор подчеркивает любвеобильность ведьмы: "Солоха кланялась каждому, и каждый думал, что она кланяется ему одному" [3, с. 88]. Но она была приветливее всего с богатым вдовцом Чубом, чье хозяйство она "находила не лишним присоединить к своему". В этом образе сконцентрированы мотивы, традиционные для мифологических представлений о ведьме: Солоха вылетает в трубу на метле и собирает звезды в рукав. Как указывает В.Милорадович, ведьма "зніма світову і полунішню зірку, щоб не було дощу і для того, щоб півні не співали, щоб їй вільно ходити цілу ніч" [4, с. 56]. Однако следует заметить, что в славянской мифологии путешествия совершала душа ведьмы, в то время как ее тело должно было находиться неподвижно в ее доме, а у Гоголя летала не призрачная ведьма, а живая женщина во плоти. И.Чеховский подчеркивает, что путешествие ведьм сопровождалось обязательным прохождением через такой характерный локус на грани этого и "того" миров, как дымоход или камин. Таким же путем они возвращались назад, в хату [5, с. 23]. Но, несмотря на магические знания, ведьма Солоха не предвидела неожиданного "нашествия" всех ее ухажеров в один день и, "испугавшись сама, металась как угорелая...". В указанном эпизоде она напоминает Хиврю из "Сорочинской ярмарки", прячущую своего поповича. Гоголь наделяет Солоху многими качествами, какими обладали ведьмы в мифах и народных преданиях. Она похожа на врожденную ведьму. Односельчане наделяют ее соответствующими

признаками — хвостиком, умением превращаться в кошку и летать на метле. Кроме того, мать кузнеца совсем не злобная вредительница, а добродушная, хоть и расчетливая, женщина.

В гоголевской повести Солоха-ведьма, как и черт, относится к образам, которые отчасти дедемонизируются. "Правда ли, что твоя мать ведьма?" – произнесла Оксана и засмеялась". Ю.Манн считает, что так действительно можно спросить не о сверхъестественном существе, а самое большое – о "скверном соседе" [6, с. 23].

Почти все замужние женщины у Гоголя – "бабы", портящие жизнь своим благоверным. Подтверждением этому являются эпизодические образы кумовой жены и свояченицы головы. Кумова жена дралась со своим мужем и отнимала у него добычу, так что тот "почти всегда уходил из дому с фонарями под обоими глазами, а дорогая половина, охая, плелась рассказывать старушкам о бесчинстве своего мужа и о претерпенных ею от него побоях" [3, с. 101]. В этом плане интересен также эпизод, где повествуется о "битве" за мешок со сладостями, в котором баба отлупила кочергою мужа и ткача. Свояченица головы – собирательный образ сожительниц состоятельных вдовцов. Голова считался с нею и даже побаивался ее. Она же, как наиболее близкий голове человек, становится объектом шуток парубков, вследствие чего голова и писарь принимают ее за нечистую силу. Едва избежав костра, свояченица быстро приходит в себя и начинает пилить своего сожителя, обвиняя его в попытке избавиться от нее, чтобы "свободнее было волочиться за дивчатами". Она прибрала к рукам бесхарактерного голову так, как Хивря своего Черевика.

Г.Грабович справедливо отмечает, что в гоголевской Диканьке нет ни одной замужней женщины, которая бы в определенный момент не являлась вариацией "черт-бабы". Исследователь считает, что метаморфозы дьявола почти во всех повестях происходят путем превращения в женщину (ведьму, "бабу"). К тому же, женские персонажи у Гоголя, как считает Т.Бовсунивская, всегда ускоряют развитие событий, они появляются в жизни мужчин как "дьявольщина" [2, с. 7].

Женские образы играют важную роль в текстах гоголевских повестей. Без них структура произведений писателя, которая строится на оппозиции "мужское начало – женское начало", была бы неполной. Без них была бы несовершенной и неорганичной художественная картина мира, запечатленная писателем, который во всем стремился к универсальности.

Обычно в исследовательской литературе указывается, что женские характеры плохо индивидуализированы. Однако это не совсем так. Автор подчеркивает портретное сходство героинь. Но, несмотря на внешнее подобие типов юных девушек, среднего возраста женщин и старых ведьм, все они характеризуются неповторимым своеобразием. Так, Параска – непосредственная, жизнерадостная, мечтательная, доверчивая, Пидорка – меланхоличная и грустная, Оксана – капризная и самовлюбленная, Ганна – любопытная и скрытная, Хивря – сварливая, болтливая, жеманная; Солоха – умная, смешливая, хозяйственная кокетка, ведьмы на шабаше – многолики, обжорливы, насмешливы.

### **Литература**

1. Грабович Г. Гоголь і міф України // Сучасність. – 1994. – №9.
2. Бовсунівська Т. Містична каузальність гоголівських сюжетів // Українська мова та література. – 1999. – №12.
3. Гоголь Н.В. Вечера на хуторі близ Диканьки. – Миргород; Харьков, 1987.
4. Милорадович В. Українська відьма... Нариси з української демонології. – К., 1993.
5. Чеховський І. Українська відьма на Лисій горі (Національні особливості нічних польотів на чарівну гору) // Берегиня. – 2002. – №3.
6. Манн Ю. Поэтика Гоголя. – М., 1988.

**Л.В.Дереза**

### **Трансформація народної казки у "Вечерах на хуторі близ Диканьки" М.В.Гоголя**

Російській літературній казці доби романтизму було притаманне прагнення до оволодіння типовою для народної казки поетикою і перенесенням її на літературну основу. Цей процес здійснювався в декількох напрямках:

збереження фольклорного сюжету чи окремих його мотивів. При цьому зберігалася замкнутість просторово-часових відношень, а також традиційна для чарівної казки система персонажів і казкова топіка;

елімінація (відкидання) несуттєвих з точки зору поетики романтизму елементів чарівної казки (зачинів, кінцівок, другорядних персонажів) зі збереженням її основних мотивів;

трансформація окремих елементів чарівної казки (зміна композиційної структури фольклорної казки і функцій персонажів, поглиблення психологічних характеристик традиційних казкових персонажів).

Процес трансформації елементів фольклорної казки був надзвичайно продуктивним і розмаїтим, що призвело не тільки до прямого використання народної творчості різними письменниками, а й насамперед до формування нового жанру – авторської казки.

Спробуємо з'ясувати, як відбився цей процес на творчості Гоголя, оскільки його "Вечера на хуторі близ Диканьки" є одними з найбільш цікавих з точки зору використання письменником казкової поетики.

Формування жанру літературної казки виявилось особливою сторінкою в історії освоєння казкової традиції російськими письменниками XIX століття. Врешті-решт це призвело до появи особливої художньої форми в російській літературі (казки М.Вагнера, М.Салтикова-Щедріна). Але способи взаємозв'язку казкового фольклору і літератури цим не вичерпувалися. Паралельно зі становленням літературної казки розвивається процес уведення елементів казкового фольклору в художню тканину літературних творів, які розповідали про цілком побутові історії і звичайних людей, сучасників автора.

Народній казці властива наявність оповідача (його зазвичай називають "сказителем"), який уводить слухачів у незвичайний світ, на початку казки налаштовуючи їх на сприйняття пригод казкових персонажів, а потім повертаючи до реального світу. Процес трансформації торкнувся саме цього образу, оскільки у літературній казці є оповідач зі своїм внутрішнім світом, особливим світосприйняттям і світовідчуттям, що виявляється в різних формах.

Як відомо, оцінки гоголівських повістей були далеко не однозначними. Дехто із сучасників Гоголя сприйняв і визначив їх як помітне явище в літературі (наприклад, В.Одоевський, М.Надеждін, О.Пушкін), інші неприязно писали про "Вечера", висміюючи Рудого Панька за брак творчої фантазії (Ф.Булгарін), за помітне наслідування Вальтера Скотта (М.Полевой).

Головне ж, що, власне, забезпечило успіх повістям Гоголя, можна віднайти у словах В.Бєлінського: "Вспомните его "Утопленницу", его "Ночь перед рождеством" и его "Заколдованное место", в которых народно-фантастическое так чудесно сливается в художественном произведении с народным – действительным, что оба эти

елемента образують собою конкретную поетическую действительность, в которой никак не узнаешь, что в ней была и что сказка, но все поневоле принимаешь за былую" [1, с. 509]. Інакше кажучи, критик говорить про принципово нове існування казкового жанру у творчості Гоголя.

Дослідники також не мають одностайної думки щодо визначення гоголівських принципів обробки фольклорного матеріалу. Дехто говорив про пряме запозичення фольклорних мотивів (Р.Чудаков) [6], інші акцентували увагу на комбінованому використанні традиційних казкових мотивів, образів, ситуацій (С.Єлеонський) [5]. Якщо повністю погоджуватися з тими чи іншими дослідниками, то навряд чи можливо говорити про новаторство Гоголя у використанні казкових традицій, і в такому сенсі Гоголь не відрізнятиметься принципово від Пушкіна і його послідовників. Новаторство Гоголя полягає не в тому, що він створює власні казки (та й чи варто ці твори називати казками?), а в тому, що, говорячи словами Белінського, "бувальщина" і "казка" у гоголівських повістях мають загальний характер достовірності і розрізнити їх досить важко. Досягається це не тільки особливим ставленням Гоголя до фольклору, але й особливою позицією письменника, яка визначила структуру його повістей, про що детально йдеться у дослідженнях Г.Гуковського, А.Янушкевича, В.Виноградова [1; 4; 7; 8].

З одного боку, Гоголь виявився дуже чутливим до казкової традиції, яка склалася в російській літературі того часу, з іншого – сприймав її, зважаючи на попередників. І, таким чином, зробив наступний крок у її розвитку. Він вводить казковий фольклор у реалістичний пласт своєї творчості, не перетворюючи її при цьому на казкову. Казка у Гоголя проникає в живу реальну дійсність як один із своєрідних аспектів її сприйняття "племенем поющим и пляшущим". Тому для більшості героїв "Вечеров" казка не вимисел оповідача, а складова самого життя. Вона може увірватися в особисту долю будь-якої людини, як вривається в долю героїв гоголівських повістей. Змішування "бувальщин і небилиць" у єдиній реалістичній оповіді забезпечується введенням оригінальної фігури персонажа-оповідача, а він у гоголівських повістях, як відомо, багатоликий.

Звернемося до першої частини "Вечеров", де "панічу в гороховом кафтане" належить дві повісті: "Сорочинская ярмарка" і "Майская ночь". Автор, як не важко помітити, досить уміло маніпулює мовленням



оповідача. У багатьох сценах його роль зведена до мінімуму, і він лише короткими репліками коментує хід дії, яка розвивається самостійно. Тому оповідач виявляється у позиції спостерігача. Інакше кажучи, він відділений від того світу, який сам створює, дивлячись на нього відсторонено.

Сюжетна схема обох повістей відповідає казковому канону. У повісті "Сорочинская ярмарка" панич, за законами казкової традиції, розповідає про злу мачуху, покійного чоловіка і пасербицю. Як і в чарівній казці, зла мачуха перешкоджає шлюбу пасербиці, але ця перешкода долається з допомогою чарівного помічника (циган), і дія завершується весіллям. Казковий сюжет про злу мачуху і пасербицю доповнюється сюжетом про "невірну дружину": Хівря, намагаючись зрадити чоловікові з поповичем, потрапляє, як і в казці, у дуже незручне становище, все більше дискредитуючи себе. У повісті "Майская ночь" шлюбу Ганни і Левка перешкоджає батько, а чарівною поміницею виявляється легендарна панночка. Казкові сюжети доповнюються переказами про червону свитку ("Сорочинская ярмарка") і про панночку ("Майская ночь"). Таке відтворення елементів казкового канону вказує на наближеність повістей до казкової традиції. Але досить цікавою є позиція оповідача. Він не просто вірить у те, про що розповідає, але й вважає за потрібне покращити й підсилити народну основу історій, які переказує, літературно обробляючи їх. Так у повістях виникають два плани – книжний, який іде від розповідача, і фольклорний, як більш глибокий, достеменно народний, що бере початок від автора. Варто зазначити, що одна справа – використання в повістях таких фольклорних персонажів, як зла мачуха, пасербиця, відьма, чорт, утоплениця, інша – їхнє не народне, а, швидше, їхнє літературне сприйняття: "разряженная сожительница медленно выступавшего супруга" [2, с. 69], "медленный сожитель", який "хладнокровно принимал мятежные речи разгневанной супруги" [2, с. 70].

Складається враження, що оповідач, звертаючись до фольклорних сюжетів, намагається реформувати народну традицію, інтерпретуючи її в книжному дусі. Не випадково істинно народні перекази передають люди з народу: у "Сорочинской ярмарке" це кум Черевика, в "Майской ночи" – красивий Левко. До речі, його зовнішній вигляд, характер і вчинки вказують у ньому меткого персонажа українських народних казок. Крім сюжетних мотивів, у переказах часто використовуються народнопоетичні формули: "Будеш ли ты меня

нежить по-старому, батьку, когда возьмешь другую жену?" – "Буду, моя дочка, еще крепче прежнего стану прижимать тебя к сердцу! Буду, моя дочка, еще ярче стану дарить серьги и монисты" [3, с. 111–112]; постійні епітети й порівняння: "ясная панночка, белая как снег"; епічні повтори: "Хороша была молодая жена. Румяна и белая собою была молодая жена" [3, с. 112]. Але ці народні перекази контрастують з мовленням панича, яке їх обрамлює. На це вказують порівняння, метафори і слова, семантика яких близька до романтичної. Наприклад: "пруд, угрюмо обставленный темным кленовым лесом" і подібний до "бессмертного старца"; "огромный огненный месяц величественно стал вырезываться из земли. Еще половина его была под землю, а уже весь мир исполнялся какого-то торжественного света" [3, с. 113]. Тому описи казкової природи, дії ніби розчиняються в літературному викладі оповіді. Контраст між фольклорним і книжним способами оповіді досягається завдяки наявності двох смислових планів – оповідача й автора. При цьому в повістях можна виокремити два типи оповідача. Перший – "панич в гороховом кафтане" – знаходиться в опозиції до автора, а другий – людина з народу – є його союзником.

Оскільки мовлення панича у багатьох сценах зведене до мінімуму і він знаходиться в позиції стороннього спостерігача, це багато в чому визначає своєрідність його оповідної манери. У повній мірі вона виявляється в описах часу дії, обстановки, природи. Наприклад, "Сорочинская ярмарка", як відомо, відкривається екзотичною картиною літнього полудня: "Как упоителен, как раскошен летний день в Малороссии! Как томительно – жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой, неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих!" [2, с. 66]. Виконуючи функцію своєрідної приказки (за якою слідує зачин: "Такою роскошью блистал один из дней жаркого августа тысячу восемьсот... восемьсот... Да, лет тридцать будет назад тому, когда дорога, верст за десять до местечка Сорочинец, кипела народом..." [2, с. 67]), що плавно переводить пейзажну замальовку в сюжетну дію, цей опис не має конкретних часових чи локальних ознак. Привертає увагу урочиста, декламаційна інтонація мовлення, яке передає піднесений стан оповідача і вказує на незвичайність того, про що він розповідає. У цьому романтичному описі на першому плані – ефектні деталі: ізумруди, топази, яхонти ефірних комах тощо. Такий же характер пейзажів

зберігається і в "Майской ночи". Ці пейзажі умовні, вони не мають конкретних ознак. Однак, з одного боку, прикмети української природи подані узагальнено, перебільшено, крізь романтичне сприйняття оповідача. З іншого – у чергуванні картин дня, вечора й ночі проглядаються неважливі для оповідача, але важливі для символічного підтексту ознаки місцевості: "серые стога сена", "снопы хлеба", "горы дынь, арбузов и тыкв" тощо. В "Майской ночи" – це "дремлющее на возвышении село", "толпы хат". Безумовно, вони належать не оповідачеві-паничу, а самому автору повісті. Ховаючись за оповідачем, автор так конструє його мовлення, що всі пейзажні картини виглядають однорідно і не вступають у суперечність до того моменту, доки сприймаються в системі традиційної романтичної поетики. Але як тільки читач намагатиметься відтворити у своїй уяві реальні картини і реальних людей, він відразу зверне увагу на дивні поєднання, наприклад, слова "купола" з означенням "сладострастные". Така смислова і стилістична несумісність в одній картині є авторським прийомом розмежування двох планів. У результаті цього проводиться різка межа між істинним автором "Вечеров" і одним із оповідачів. Інакше кажучи, "паніч в гороховом кафтане" дуже часто не відчуває глибокий, серйозний зміст того, про що розповідає, і, таким чином, оповідач сам виявляється об'єктом авторської характеристики і оцінки.

Оповідь паніча у "Вечерах" має й іншу подвійність: його стиль будується на контрасті піднесеного і комічного. Наприклад, у повісті "Майская ночь" за описом "божественної ночі" йде розповідь про п'яного Каленика. Змальовуючи оповідача, автор прагне побачити в ньому творця, який розповідає "вычурно да хитро, как в печатных книгах", тобто навіть не самобутнього романтика, а людину, котра викладає свою оповідь за розповсюдженням шаблоном.

"Сорочинская ярмарка" закінчується розповіддю про бучне весілля: "...все обратилось, волею и неволею к единству и перешло в согласие... Все несло, все танцевало" [2, с. 91]. Словом, казковий бучний бенкет. Уперше цей казковий мотив з'являється в "Предисловии", де він співвідноситься з образом Диканьки в цілому, позначаючи, за асоціацією з казкою, загальне щастя і добробут. Але паніч, як встановлено нами, – оповідач, котрий дивиться на змальований ним світ відсторонено, все більше віддаляючись від нього: "Гром, хохот, песни слышались все тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха... все стало пусто и глухо" [2, с. 91]. Для паніча ця прекрасна ідилія – тільки мрія,

точніше, не більше ніж казка.

Для автора і оповідача іншого типу, який не є опонентом автора, казкова основа не екзотична вигадка, а сама життєва реальність. Так, наприклад, викладаючи народний переказ про червону свитку, кум Черевика широко вірить в існування диявольського промислу. У підсумку фантастичне виростає на наших очах із самої дійсності. Реальність і казка зливаються воедино настільки, що між ними важко провести межу. Фантастичними помічниками виявляються звичайні цигани, які не тільки реанімують народну казку, але і відіграють у ній одну із основних функцій, нейтралізуючи інтриги злої мачухи.

Красень Левко з "Майской ночи" також вірить в легендарну історію про панночку настільки, що вона оживає і приходиться йому на допомогу, щоправда, тільки уві сні. Таким чином, Левко із оповідача перетворюється на героя фантастичної історії, яка є продовженням його власної розповіді. І хоча розповідь Левка будується відповідно до фольклорно-казкового канону (тричі звертається панночка до Левка зі словами: "Парубок, найди мне мою мачеху!" [3, с. 131], – доки той не погоджується), у ній не можна не помітити деякої штучної конструктивності. Ситуація змінилася: місце оповідача з народу зайняв "панич". Про те, що саме він розповідає сон парубка, свідчить різка зміна стилю оповіді. У ній з'являються романтизовані описи ландшафту, панночки. На відміну від Левка, "панич" не вірить у те, про що розповідає. Тому абсолютно виправдано і закономірно, що "панночка" і Левко ніби міняються ролями, і Левко перетворюється на легендарного помічника гваної пасербиці.

Обидві повісті мають щасливу кінцівку, і оповідач залишається наодинці з собою. Звучить фінальний монолог. Наприклад, у повісті "Сорочинская ярмарка": "Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселое? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустынно и дико внемлет ему. Не так ли резвые други бурной большой юности, по одиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют старинного брата их?" [2, с. 92]. Однак елегантна кінцівка звучить дивно з уст оповідача – "панича". Вона співзвучна тому символічному змісту, який вкладається не ним, а скоріше самим письменником. Якщо для "панича" народно-поетична основа – лише екзотика, то для Гоголя вона має глибокий сенс. Тому штучний романтизм оповідача звучить у фіналі несподівано трагічно. І звернення до читача: "Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему" [2, с. 92], – підкреслено

дисонує з мотивами казкового світу, народного свята і загального добробуту. Інакше кажучи, автор підкреслює, настільки далека сучасна йому дійсність від справжнього ідеалу, який у своєму первозданному вигляді зберігся лише в народній свідомості. Оцей контраст між істинним ідеалом і дійсністю переноситься, як нам здається, у контекст усього гоголівського циклу.

Отже, Гоголь здійснив синтез фольклорного і літературного начал, увівши казку в літературно-художню систему і використавши її як одне з джерел своєї творчості. Письменник ізсунув казку з часових позицій, повернув її обличчям до повсякденного життя народу і суспільства. Він з великою повагою ставився до власне казки, ніде і ні в чому не порушуючи її нормативності, але й одночасно долаючи "грань" між таємним і реальним поза межами її жанрових канонів і спираючись на відкрите казкою співвідношення суцього – належного.

### **Література**

1. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. – М., 1976.
2. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – Т. 1.
3. Гоголь Н.В. Майская ночь, или Утопленница // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1984. – Т. 1.
4. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959.
5. Елеонский С.Ф. Литература и народное творчество. – М., 1956.
6. Чудаков Р.И. Отражение мотивов народной словесности в произведениях Н.В.Гоголя. – К., 1900.
7. Янушкевич А.С. Особенности прозаического цикла в русской литературе 30-х гг. XIX века // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1971. – С. 1–22.
8. Янушкевич А.С. Эпическое начало в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя // Сборник трудов молодых ученых. – Томск, 1971. – С. 38–68.

**Т.М.Вінтонів**

### **Поетонімосфера повісті М.В.Гоголя "Тарас Бульба"**

"Поема" Гоголя "Тарас Бульба" – шедевр світової літератури. "Дивовижна епопея", на думку В.Г.Бєлінського, – "це уривок, епізод з великої епопеї життя цілого народу... Малоросії XVI ст. ...хіба тут не

все козацтво, з його дивною цивілізацією, його хвацьким, розгульним життям, його безпечністю й лінощами, невтомністю і діяльністю, його буйними оргіями і кривавими наскоками? ...Скажіть мені, чого немає в цій картині? Чого бракує до її повноти? Хіба не вихоплене все це з дна життя, хіба не б'ється тут величезний пульс всього цього життя? Цей богатир Бульба зі своїми могутніми синами; цей натовп запорожців..." [2, с. 74].

Першою спробою Гоголя на ниві літературного твору з української історії була опублікована у 1830 р. глава з роману "Гетьман". Ще однією з літературно-історичних проб Гоголя-письменника була (приблизно у 1835–1836 рр.) драма з історії Запоріжжя, від якої збереглися лише уривки. Що ж до задуму повісті "Тарас Бульба", то він виник десь у 1833–1834 рр., коли Гоголь працював ад'юнктом-професором кафедри всесвітньої історії Санкт-Петербурзького університету і багато часу приділяв працям з історії України, зокрема "Опису України" французького військового інженера-картографа Г. Левассера де Боплана [11], "Истории о козаках запорожских" кн. Семена Митецького, анонімній "Истории русов" (її авторство приписували українському письменнику та церковному діячу XVIII століття Георгію Кониському), роботі з історії України свого сучасника історика Дмитра Бантиш-Каменського тощо. У цей час Гоголь опублікував кілька власних історичних досліджень, зокрема у 1834 р. статтю "Взгляд на составление Малороссии". Приймаючи остаточне рішення присвятити себе літературній діяльності, Гоголь велику увагу приділив фольклору й залишкам міфологічних уявлень у народній свідомості – думам, народним пісням і легендам. Поряд з фольклором письменник вивчав побут українського села, його звичаї, шукаючи в них відгуки старовини. Все це і допомогло створити справжні народні характери. Можливо, весь склад попередніх матеріалів, а також загальний реалістичний і водночас романтичний підхід Гоголя до вирішення творчого завдання, яке він поставив перед собою, працюючи над "Тарасом Бульбою", сприяли тому, що твір вийшов з-під пера митця саме таким, пройнятим любов'ю й повагою до співвітчизників, до їх героїчної і драматичної історії.

Сучасні дослідники знаходять у творчості письменника міфологічно цілісне бачення України та її історії, реконструюють "гоголівський міф про Україну". На думку Г.Грабовича, "Тарас Бульба" є "найпоказовіший щодо гоголівського міфу про Україну", "це надзви-

чайно гоголівська повість, гоголівська не лише за мовою й тропами, а насамперед, за використанням міфу. На конкретних прикладах сюжету "Тараса Бульби" дослідник простежує "відмінність між козацьким світом і світом осідлих трударів" та "ініціацію" синів Бульби: успішну щодо Остапа, невдалу щодо Андрія. <...> Позитивну ініціацію Остапа, "образи його смерті явно повинні викликати асоціацію з муками розіпнутого Христа, зокрема в його останньому воланні до батька" [5, с. 146–149].

Найбільше вдався автору збірний образ козацького ватажка, безстрашного полковника Тараса Бульби. О.Стромецький, який з великою любов'ю ставився до цього творіння Гоголя, пропонує свій погляд на витоки образу, свою реконструкцію мисленнєвої діяльності письменника під час вибору наймення для головного героя. Він звертає увагу на народнопісенний характер "Тараса Бульби": "Історична пісня "Ой, на горі там жінці жнуть" – це одна з найулюбленіших пісень Гоголя, він з нею ніколи не розлучався, а її тема настільки глибоко закарбувалась у пам'яті письменника, що, пишучи твір "Тарас Бульба", він повністю використовує її як скелет-основу цього твору" [9, с. 69]. Переробляючи сюжет пісні, зауважує дослідник, письменник створив величну народно-історичну епопею українського народу. Крім цього, О.Стромецький вказує на інше джерело – "Історію Русів". Взяти хоч би назву "Тарас Бульба". В "Історії Русів" йдеться про гетьмана Тараса Трясила (1624–1632), людину велетенської фізичної сили та прекрасного знавця військової справи. Гоголь, залишаючи ім'я Тарас, дає своєму персонажу глибоко символічне прізвище (прізвисько): "І справді, своїми подвигами та вчинками Тарас Бульба потрясає уми тих, хто цікавився або цікавиться творчістю Гоголя, але по-різному! Бульба стає новим синонімом Трясила. Водночас ім'я Бульби приховує в собі вартість таємничо прикритого плоду. Таємничість бульби під землею, яка з'явилася в Україні щойно в передгоголеві часи, стає в творі "Тарас Бульба" синонімом, символом могутньої постаті філософського мислення письменника. У часи негожі вогонь без пощади знищить всі поля, вкриті пшеницею. Бульба, прикрившись щитом чорнозему, дочекається своєї зрілості" [9, с. 79]. Це дійсно цікавий погляд. Але Гоголь не обмежився тим, що знайшов для свого героя звучне й значуще наймення. Саме про це й усі інші власні імена у повісті буде йти мова у подальшому.

Поетонімосфера реалістичного художнього твору завжди нерозривно пов'язана з онімним простором зображуваного світу. Завдяки цьому літературна онімія сприймається й оцінюється читачем тільки крізь призму смислової системи онімного простору певного місця в його етномовних особливостях, специфіці зображуваної епохи. Досліджуючи характер функціонування власних імен у хронотопі літературного твору, можна, з одного боку, зрозуміти, яку роль відіграють окремі онімні засоби виразності у його поетиці, а з іншого – зробити певні висновки щодо "вирішення поетонімосфери" (у сенсі, подібному до терміносполучення "вирішення архітектурного простору"), тобто побачити "ціле у цілому" [12].

Велике значення у визначенні ролі образної системи поетонімосфери для художньо-естетичних властивостей літературного тексту має ступінь кореляції між інформацією про названі власними іменами об'єкти (включаючи їх внутрішню форму і поетичну етимологію) й фундаментальними онтологічними та семіотично-ціннісними категоріями буття ("життя–смерть", "добро–зло" тощо), які споконвіку структурують світосприйняття, світорозуміння і світогляд людини. В.М.Михайлов підкреслював, що головна "властивість власного імені (не виражати поняття, значення) за умови належного його використання може стати джерелом своєрідних перетворень і зміни ролі власних імен. Такі зміни відбуваються з ним тоді, коли імені спеціально надають певний зміст. У таких випадках власне ім'я набуває значення, що характеризує, і читач (оскільки мова йде про використання таких імен у художньому творі) сприймає його не просто як ім'я, тобто як засіб виділення цього об'єкта серед інших, однорідних, але і як засіб характеристики. Письменник отримує можливість використовувати додатковий художній засіб, вкласти у власні імена частину свого задуму. У художньому творі ця можливість реалізується у найбільш згущеній, художньо завершеній формі, тому що художник типізує життя, а відповідно, й імена" [7, с. 10].

Життя дає митцю багатий матеріал для вибору й узагальнення найбільш цікавих і характерних рис функціонування онімії, пошуку універсальних та унікальних випадків використання власних імен. Підтвердженням цього є повість Гоголя "Тарас Бульба", у якій з надзвичайною повнотою і яскравістю функціонують власні імена. Вивчаючи повість, неможливо не звернути увагу на кількість онімів: прізвищ, імен, прізвиць, назв географічних місцевостей тощо, – вона



величезна. Водночас треба зауважити, що всі імена введені не випадково, вони створюють певне враження, яке доповнює, а в низці епізодів і картин посилює вплив на читача, допомагає образніше уявити реальне життя. Можна стверджувати, що власні імена для Гоголя під час його роботи над повістю були важливим засобом поетики. Праця великого митця над іменами безпосередньо пов'язана з його роботою над мовою взагалі й повинна розглядатися як словотворчість [13], як один із результатів використання народної діалектної мови.

М.М.Бахтін, аналізуючи словесний ряд у романі Франсуа Рабле, зауважував, що автор подає цілу низку переліків, списки назв зброї, звань, страв, епітетів, назв книг, імен тощо, "всі ці переліки-номінації проникнуті схвально-лайливою (притому гіперболічною) оцінкою" і саме вони перетворюють його на амбівалентний твір, у якому поетичний перелік і підвищує, і висміює. М.М.Бахтін зазначає, що між окремими переліками є відмінності, і саме вони слугують різним художнім цілям. Він виділяє лише один специфічний їх тип – "парадно-площадну монументальну номінацію". Ця номінація вносить у Пролог тон, у якому відчувається звучання національного патріотичного підйому тих днів, коли писався твір. М.М.Бахтін при цьому підкреслює глядацький відтінок у цій свідомості і вираженні історичної важливості моменту [1, с. 194–199]. Ми вважаємо, хоч кінцево це справа літературознавців, що у повісті "Тарас Бульба" певною мірою відтворено "раблезіанський" підхід до зображення дійсності. Тому й переліки імен у повісті Гоголя виконують аналогічну функцію.

В одному з напружених місць повісті "Тарас Бульба" в описі поділу козаків на два війська Гоголь перераховує "гордых и крепких, как львы", членів єдиної сім'ї, які пройшли крізь усі перепони непорозумінь: "Между теми, которые решились идти вслед за татарами, был Череватый, добрый старый козак, Покотыполе, Лемиш, Прокопович Хома; Демид Попович тоже перешел туда, потому что был сильно завзятого нрава козак – не мог долго высидеть на месте; с ляхами попробовал уже он дела, хотелось попробовать еще с татарами. Куренные были: Ностюган, Покрышка, Невылычкий; и много еще других славных и храбрых козаков захотело попробовать меча и могучего плеча в схватке с татаринном. Немало было также сильно и сильно добрых козаков между теми, которые захотели остаться: куренные Демьтрович, Кукубенко,

Вертыхвист, Балабан, Бульбенко Остап. Потом много было еще других именитых и дюжих козаков: Вовтузенко, Черевыченко, Степан Гуска, Охрим Гуска, Мыкола Густый, Задорожний, Метельця, Иван Закрутыгуба, Мосий Шило, Дёгтяренко, Сыдоренко, Пысаренко, потом другой Пысаренко, потом еще Пысаренко, и много было других добрых козаков" [4, с. 292–293]. Наведені прізвиська козаків, як і їхні подвиги, "вихоплені", за словами В.Г.Белінського, "со дна жизни", дають яскраве й колоритне уявлення про розмаїтість козацької маси, буйної сили її. Неодноразовий повтор прізвиська Пысаренко підкреслює, що серед козаків не один знає грамоту, писемні люди – це не випадковість. Художник дотримується життєвої правди, тому і у "високій" поемі зовсім не випадкові комічні ситуації, не випадковий комізм, влучність і дотепність окремих прізвиськ: Козолуп, Голодуха, Гуска (гусиня), Голокопытенко та інші. Характерно, що у першій редакції повісті (1835 р.) відсутній перелік імен козаків. Це, на нашу думку, є додатковим свідченням того, якого значення надавав Гоголь уведенню цих імен.

Насичує Гоголь типовими козацькими іменами й опис зустрічі Тараса зі знайомим після приїзду до Січі: "Остап и Андрий слышали только приветствия: "А, это ты, Печерица! Здравствуй, Козолуп!" – "Откуда бог несет тебя, Тарас?" – "Ты как сюда зашел, Долото?" – "Здорово, Кирдяга! Здорово, Густый! Думал ли я видеть тебя, Ремень?" И витязи, собравшиеся со всего разгульного мира восточной России, целовались взаимно; и тут понеслись вопросы: "А что Касьян? Что Бородавка? Что Колопер? Что Пидсышок?" И слышал только в ответ Тарас Бульба, что Бородавка повешен в Толопане, что с Колопера содрали кожу под Кизикирменом, что Пидсышкова голова послена в бочке и отправлена в самый Царьград. Понурил голову старый Бульба и раздумчиво говорил: "Добрые были козаки!" [4, с. 242]. Гоголь, підбираючи можливі імена тим чи іншим героям, також передає й те, як козаки зверталися один до одного за прізвиськами. Таке звернення надає певного "шарму", зображує братерські, близькі стосунки між ними. Створюється реальна, переконлива сцена. У кожному спеціально підібраному козацькому імені відчувається особлива індивідуальність, наявний цілий образ. Семантичні відтінки, які містяться у прізвищах і прізвиськах, дають простір для майбутньої діяльності читацької уяви.

С.М.Медвідь-Пахомова вважає, що розвиток прізвища у слов'ян

є результатом тривалої еволюції, процесом паралельного функціонування різних способів ідентифікації особи й відбору найпридатніших із них для подальшої трансформації у прізвища [6, с. 43]. Отже, прізвищ в Україні у часи, описані Гоголем, ще не існувало, вони лише формувалися, були ще не прізвищами, а прізвиськами. Найменування, яке давалося людині (крім імені), як правило, вказувало на якусь рису характеру, зовнішності, діяльності, звичок, назви за ремеслом, заняттям чи територіальним або етнічним походженням.

Ще більш повно і багатогранно імена-характеристики сприймаються читачем у тих випадках, коли поряд з найменням є образний опис вчинків, життя особи, про яку йде мова. Наприклад, козак Мосий Шило не випадково наділений таким прізвиськом. Шилувьон – людина, яка скрізь пройде. Це підтверджує подана у повісті історія його життя, багата на пригоди, наповнена боротьбою з ворогами, з якої Шило завжди виходить переможцем.

Не менш образними є й інші прізвиська, внутрішня форма яких репрезентована метафоризацією певної помітної риси характеру за подібністю з предметами, явищами довколишнього середовища або наявністю вказівки на зовнішню ознаку, риси обличчя особи тощо. Наприклад, отамани Хлеб, Ремень, Долото (характерні риси, які означають перенесення властивостей ремня і долота як предметів вживання на людей: вони можуть характеризувати твердість, непохитність, незламну силу волі, завзятість, стійкість тощо). Основою виникнення ряду прізвиськ (а в історичному майбутньому – прізвищ) була професійна ознака, що свідчила про соціальне становище названих осіб, наприклад: Леміш (від "лемех", вказівка на належність персонажа до селянина-землероба), Дегтяренко (від професії "дегтяр"), Пысаренко (від посади, професії "писар"), потім Демид Попович (прізвище прямо вказує на походження від духовенства). Звичайно, розкриваючи багату семантику власних імен у "Тарасі Бульбі", ми не повинні вважати, що риси характеру чи ознаки соціального походження, на які вказують прізвища, обов'язково точнісінько притаманні описаним особам: важливий історичний колорит, його специфіка, яка передається іменами, відображення в них долі народу.

Створення атмосфери історичної достовірності, передача "онімного колориту" епохи – це основна стилістична функція власних імен. Гоголь для передачі реального життя в Україні наводить імена євреїв, які

мешкали там, були орендарями, і попри всі війни жили своїм життям, і пристосовувалися до такого життя: " – Ей-богу, правда! – отвечали из толпы Шлема и Шмуль в изодранных яломках, оба белые, как глина... [4, с. 254]. наших там много: Ицка, Рахум, Самуйло, Хайвалох, еврей-арендатор... Что ты мне тычешь свое жидовское племя! Я тебя спрашиваю про наших запорожцев" [4, с. 280].

Гоголь використовує у повісті різноманітні засоби онімної виразності, порівняння, ототожнення й таке інше. Багато з них проникнуті авторським ставленням до зображуваного. Наприклад, порівнюючи Мардохая, найавторитетнішого єврея, з наймудрішим Соломоном, Гоголь не уникає іронії: "У-у! то такой мудрый, как Соломон; и когда он ничего не сделает, то уж никто на свете не сделает. <...> [4, с. 315], Тарас поглядел на этого Соломона, какого еще не было на свете, и получил некоторую надежду. <...> В бороде у этого Соломона было только пятнадцать волосков, и то на левой стороне. На лице у Соломона было столько знаков побоев, полученных за удалство, что он, без сомнения, давно потерял счет им и привык их считать за родимые пятна" [4, с. 316]. У пейоративному значенні вжито у повісті поетонім Іуда, як символ зрадника, щодо жида Янкеля, а також щодо рідного сина Андрія. Це й характеризує їх: (на Янкеля) –"Врешь, чертов Иуда! – закричал, вышед из себя, Тарас. – Врешь, собака! Ты и Христа распял, проклятый богом человек! Я тебя убью, сатана! Утекай отсюда, не то – тут же тебе и смерть! [4, с. 282] <...> А долее всех не ложился старый Тарас, все размышляя, что бы значило, что Андрія не было между вражьих воев. Посоветился ли Иуда выйти противу своих или обманул жид и попался он просто в неволю?" [4, с. 289].

Запорізька Січ – військова організація українського козацтва у XVI–XVIII ст. Гоголь у своєму творі відобразив час зародження й становлення Запорізької Січі, козацтва ще до часів Б.Хмельницького. Історична достовірність описуваних подій досягається, окрім інших художніх прийомів, шляхом актуалізації реального ономастикону, співвіднесеного з певним часом. Для цієї доби це передусім антропонімі та супровідні до них окреслення таких постатей, як козацькі полковники, керівники куренів, керівники військових формувань. Розповідаючи про козаччину, автор історичного твору аж ніяк не міг оминати називання таких ономооб'єктів, як військові об'єднання того часу – курені: Тытаревский курень, Дядькинский курень, Корсунский

курень, Тymoшевский курень, Щербиновский курень, Переяславский курень, Уманский курень, Поповичевский курень, Каневский курень, Стебликивский курень, Незамайковский курень, Гургузив курень.

Опис місця – інтер'єру, ландшафту – нерідко утворює відносно автономний фрагмент тексту. Особливості формування репертуару топонімів художнього твору, прийоми їх використання, способи формування й окреслення простору художнього тексту є невід'ємною складовою характеристики творчої манери, індивідуального стилю автора. "У різних письменників спостерігаємо свої прийоми зображення художнього простору й включення топонімів у контекст", – підкреслює О.Фонякова [10, с. 82]. Розглянемо прийоми використання власних географічних назв у повісті "Тарас Бульба". Серед можливих засобів локалізації подій центральне місце посідає використання топонімів, які, окрім називання географічних об'єктів, здатні акумулювати й презентувати на рівні конотацій значну за обсягом інформацію про об'єкти номінації. Актуалізована у художньому тексті частина енциклопедичної інформації топоніма нерідко стає художньою деталлю, засобом характеристики дійової особи чи ситуації, компонентом художнього відтворення дійсності. Топоніми "трансформуються в художній прийом – створюють просторову доміную, беруть участь у створенні характерів" [8, с. 14].

Топопоетоніми у складі поетонімосфери повісті Гоголя "Тарас Бульба" репрезентують одиниці різних класів – назви різних географічних об'єктів, як безпосередньо пов'язаних з основними подіями, так і віддалених у просторі та часі від головної сюжетної канви повісті. Цих об'єктів багато, звідси – різноманітність топонімів, чим досягається "топонімний реалізм" твору. Подекуди складається враження, що аналізований твір нагадує іноді інформаційне повідомлення про перебіг описуваних баталій.

За "походженням" [14] топопоетонім повісті представляють:

1) макротопоніми (власні назви великих і широківідомих фізико-географічних об'єктів): Європа, Россия, Польша, Литва, Турещина, Україна, Азия, Неметчина;

2) хороніми (власні назви будь-яких територій): берега Натолии, Новороссия, Русская земля, Московия, Малая Азия, Запорожская Сечь;

3) ойконіми (власні назви будь-яких поселень): Запорожье, Киев, Дубно, Смирне, Глухов, Немиров, Царьград, Чернигов, Умань, Вар-

шава, Чигирин, Переяслав, Батурин, Канев, Адріанополь;

4) гідроніми (власні назви водних об'єктів): потамоніми Днепр, Татарка, Днестр; пелагонім Чорное море;

5) урбаноніми (власні назви будь-яких об'єктів у місті): хороніми міський старий Київ, Київська академія; еклезионім Межигорський київський монастир; оронім подошва Визувія; інсулоніми остров Хортица, Критський остров; гоодоніми вулиця Грязная, Жидовская.

Показовою щодо ролі топопоетонімів у структурі тексту є частотність їх вжитку. Багато топопоетонімів у повісті використано лише один раз у всьому тексті, наприклад: Визувий, Натоль, Критський остров, остров Хортица, Канев, Умань, Смирне, Немиров, Чернигов, Батурин, Чигирин, Переяслав та інші. Натомість інші топопоетоніми мають дуже високу частотність використання, наприклад: Україна, Запорож'є, Сечь, Русская земля, Днепр. Топооб'єкти, які, згідно із задумом автора, за сюжетом мають бути згадані багато разів, у творі репрезентовані варіативно, наприклад: Русская земля (Україна), (Запорожская Сечь) Запорож'є, Сечь, Мала Азія (Натоль).

Найвідоміший український словник фіксує наступні значення слова Січ: "Місце розташування цієї організації. Запорізька Січ: а) організація українського козацтва, яка склалася в середині XVI ст. у пониззі Дніпра за порогами; б) місце розташування цієї організації" [3, с. 1130]. У творі Гоголя відображено не лише використання слова "Січ" у наведених значеннях. У процесі поетонімогенезу топопоетоніми Сечь, Запорож'є, Запорожская Сечь, Сичь хоч і використані здебільшого у значенні "територія", "республіка", інколи вживаються не в прямому локативному значенні, а з додатковими співзначеннями: 1) "навчальний центр", "школа": "– А вот, лучше, я вас на той же неделе отправлю на Запорожье. Вот где наука так наука! Там вам школа; там только наберетесь разуму" [4, с. 225]; 2) "пиршество": "Вся Сечь представляла <...> непрерывное пиршество, бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой. <...> Это общее пиршество имело в себе что-то околдовывающее" [4, с. 242]; 3) "козацтво", "товариство": "Последний, который был покрепче, еще выводил какие-то бессвязные речи; наконец и того подкосила хмельная сила, и тот повалился – и заснула вся Сечь" [4, с. 249]; "Вся Сечь отрезвилась, и нигде нельзя было сыскать ни одного пьяного, как будто бы их не было никогда между козаками..." [4, с. 256]; 4) фігуративно у значенні "рідна мати": "Прощай, наша мать! –

сказали они почти в одно слово, – пусть же тебя хранит бог от всякого несчастья!" [4, с. 257]. Усю повість осяює священне ставлення козаків до Січі, вони шанують її. Усього за нашими підрахунками наведені топопоетоніми вжито відповідно: Сечь – 37 разів; Запорожье – 11 разів, Сичь – 5 разів, Запорожская Сечь – 2 рази. Аналогічне розмаїття функцій можна спостерігати у використанні топопоетонімів Україна (вжито 13 разів) і Русская земля (вжито 11 разів).

На жаль, обсяг статті не дозволяє показати із потрібною ретельністю й у повному обсязі все розмаїття поетики власних імен, представлене у тексті повісті "Тарас Бульба". Воно ж дає змогу через забарвлені аурую контексту номінації за допомогою власних імен, дескрипцій, онімних перифраз, займенникових і апелятивних замінів спостерігати майже весь спектр рефлексій, характерних для реалістичного і водночас романтичного ставлення до реконструйованих авторською уявою і зображених у творі осіб та об'єктів. Важливість ролі поетонімії у формуванні художньої цілісності повісті "Тарас Бульба" неможливо переоцінити.

### Література

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
2. Белинский о Гоголе. – М., 1949. – 512 с.
3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і головн. ред. В.Т.Бусел. – Київ–Ірпінь: ВТФ "Перун", 2001. – 1440 с.
4. Гоголь Н.В. Избранные произведения: В 2 т. – Т. I. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород / Предисловие О.Гончара. – К.: Днипро, 1984. – 407 с.
5. Грабович Г. Гоголь і міф України // Сучасність. – 1994. – №10. – С. 137–150.
6. Медвідь-Пахомова С.М. Екстралінгвальні фактори в контексті розвитку слов'янських антропосистем: Навчальний посібник для спецкурсу "Історія антропосистем слов'янських мов". – Ужгород: УжНУ, 2003. – 72 с.
7. Михайлов В.Н. Роль собственных имен в произведениях Н.В.Гоголя // Русский язык в школе. – Москва: Учпедгиз, 1954. – №2 – С. 10–18.
8. Немировская Т.В. Собственное имя в творчестве М.М.Коцюбинского: Автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.02 / Киев. гос. пед. ун-т. – К., 1988. – 20 с.
9. Стронецкий О. Гоголь. – Львів: Світ, 1994. – 116 с.
10. Фоякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. – Л.: ЛГУ, 1990. – 104 с.
11. Боплан Г.П. де. Опис України, кількох провінцій Королівства

Польського, що тягнуться від кордонів Московії до границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і ведення воєн. – К.: Наук. думка; Кембрідж (Мас.): Укр. наук. ін-т, 1990. – 256 с.

12. Вислів, яким В.М.Калінкін у низці праць, присвячених поетонімосфері й поетонімогенезу, пояснює діалектику відносин між текстом як репрезентантом органічної поліфонічної цілісності засобів виразності та його поетонімосферою як цілісністю особливого роду, завдяки яким маємо художню цілісність твору.

13. Поняття "слово" у даному разі вжите підкреслено в значенні, яке вкладав у нього М.М.Бахтін (див. "Проблемы поэтики Достоевского" й інші праці вченого).

14. Ми послідовно підтримуємо позицію В.М.Калінкіна щодо онімогенезу й поетонімогенезу, згідно з якою: 1) власні назви у різноманітних формах мовлення постійно перебувають у процесі ґенезу; 2) з онімів усіх можливих класів, типів і розрядів за межами твору, тобто з першоджерела, митець черпає свій матеріал; 3) ім'я, яке опинилося у художньому середовищі, трансформується в поетонім; 4) у художньому творі функціонують лише поетоніми.

**О.Н.Филенко**

### **Хронотоп Миргорода Н.В.Гоголя**

Как известно, четыре повести "Миргорода" в пространственно-временном отношении зависят друг от друга и теряют часть смысла по отдельности: "...Миргород" как целое начинает складываться в какой-то новый, оригинальный, единый замысел, внутри которого каждая повесть только и обретает свой полный и окончательный смысл, составленный как раз из значимых антиномий и оппозиций. Противоречия тем самым возводятся в принцип" [1, с. 369].

В таком случае, что означают названия четырех повестей Гоголя? По-видимому, это имена героев, чьи сложные (или примитивные) хронотопы описаны в каждой повести. Это хронотоп старосветских помещиков, запорожцев, потусторонний хронотоп Вия, которому не смог дать отпор Хома Брут. Что же касается "Повести о том, как поссорились...", то здесь в заглавие вынесены не только имена, но и конфликт, именно пространственно-временной конфликт, о котором Ю.М.Лотман сказал: "...Содержание повести сводится к тому, как условная граница становится пропастью между двумя мирами" [2, с. 273].



В названии цикла в целом "И" восьмеричная, как в слове "мирный" (а не десятиричная "I", как в слове "міровой"). Таким образом, гоголевский Миргород – город умиротворения, душевного покоя, где профессия – душа, как у старосветских помещиков, а жизнь – ремесло, как для Тараса Бульбы. Цель данной статьи – исследовать этот "поиск умиротворения" внутри хронотопов, в которых "находят себя" персонажи всех четырех повестей и которые они пытаются преобразовать по мере собственных сил и собственного (или авторского?) понимания возможностей успокоения души.

"Старосветские помещики". О них сказано, что их жизнь "так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют..." [3, с. 199].

Основные особенности хронотопа "Старосветских помещиков" в сравнении с хронотопом "Вечеров" выделил Ю.М.Лотман.

Во-первых, в "Старосветских помещиках" "безграничный внешний мир образует не продолжение (количественное увеличение) расстояний внутреннего, а пространство иного типа... Этот мир не изображается уже автором в виде волшебного-фантастического, но для старосветских помещиков он продолжает оставаться мифологическим пространством". Даже "известия о нем в их сознании неизбежно облакаются в форму мифа" [2, с. 269].

Во-вторых, "внутренний мир – ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем ничего не происходит. Все действия отнесены не к прошедшему и не настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же..." [2, с. 270]. Это своеобразное бегство от действительности в покой и неподвижность.

Для достижения полного покоя старосветские помещики предпринимают усилия – совершенное бездействие: "Нельзя было глядеть без участия на их взаимную любовь" (200). Даже обстоятельства благоприятствуют в этом смысле старосветским помещикам, потому что "они никогда не имели детей и оттого вся привязанность их сосредоточилась в них самих" (201). Имущество старосветских помещиков ими не ценится, что видно из двух фактов. Во-первых, они очень гостеприимны: "Эти добрые люди, нужно сказать, жили для гостей. Все, что у них ни было лучшего, все это выносилось" (209). Во-вторых, как люди, живущие вне времени,

старосветские помещики не замечают обмана людей, чувствующих "дух времени, злой дух": "Но сколько ни обкрадывали приказчик и войт... благословенная земля производила всего в таком множестве, Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне так мало было нужно, что все эти страшные хищения казались вовсе незаметными в их хозяйстве" (206).

Итак, приказчик и войт – посланцы внешнего, материального, вещного мира, заполненного имуществом. Старосветские помещики наполняют свой мир дружескими отношениями, но, как видно, это их не удовлетворяет, потому что иначе они не спали бы и не ели так много. Л.В.Карасев считает, что причина такого "поведения" героев Гоголя онтологическая: "Ощущая тоску и ужас пустых огромных пространств, Гоголь пытается с ними бороться не только при помощи "быстрой езды", но и за счет увеличения размера предметов; он заполняет пустое пространство плотными, большими, полными жизненной силы предметами" [4, с. 31].

День Афанасия Ивановича почти целиком состоит из сна и еды. Характерно, что незадолго до смерти и Пульхерия Ивановна, и Афанасий Иванович отказываются от еды. В состоянии, казалось бы, полного покоя, где еда – это жизнь и все общение основано на единстве этих жизненных ценностей, а потому – на полном взаимопонимании, окончательное умиротворение все равно не достигается.

С самого начала заявив своих старосветских помещиков в качестве украинских Филемона и Бавкиды и, таким образом, открыто высказав претензию на создание украинской утопии, Гоголь по сути "апробировал" самое простое и естественное (в рамках национального хронотопа и менталитета) средство успокоения души – и, в конечном итоге, признал его негодным. В "Фаусте" Гете угрозу утопии Филемона и Бавкиды несет внешний мир, "прогресс". У Гоголя приказчик и войт (пародия на Фауста и Мефистофеля?) все же слишком ничтожны, чтобы уничтожить не то что старый мир, но даже старосветский Миргородский уезд – если бы старосветская утопия не была, так сказать, с червоточинкой, которая все более и более разъедает ее изнутри.

Выход из тупика "естественного человека" Гоголь ищет как типичный романтик, по общей логике романтизма. Если в покое нет покоя, то, может, "в бурях есть покой"?

"Тарас Бульба". Сборник "Миргород" имеет, по крайней мере,

три общие идеи: онтологическая идея заполнения внутренней пустоты (в крайнем случае едой и сном), идея вневозрастности героев и идея гибели от вещей.

Эти три идеи есть и в "Тарасе Бульбе". Идея братства – основная идея повести. Гоголь сравнивает Запорожскую сечь с пиршеством, она – "бал, начавшийся шумно и потерявший конец свой... Всякий приходящий сюда позабывал и бросал все, что дотопе его занимало. Он, можно сказать, плевал на все прошедшее и с жаром фанатика предавался воле и товариществу таких же, как сам, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме вольного неба и вечного пира души своей" (242).

Человек, ищущий умиротворения в товариществе, отказывается от прошлого и объединяется с себе подобными. Запорожцы – это воины, не имеющие родных, без своего угла, семейства, не дорожащие имуществом, зато имеющие в избытке друг друга, вольное небо и вечный пир души. Если старосветские помещики заполняют внутреннюю пустоту едой и сундучками, то о запорожцах так и сказано, что у них пир души, т.е. наряду с телом, они наполняют душу не покоем – но товарищами. "На что мы живем?" (245) – спрашивает Тарас Бульба. Образ обнявшихся рыцарей, двух тел, сведших пространство между собой до минимума, лишенный, с моей точки зрения, фрейдистского смысла, постоянно встречается в "Тарасе Бульбе", где мужчины спят "товарищ обняв товарища" (249). А вот пространственная близость с женщиной не наполняет и, с точки зрения Гоголя, более нездорова, чем мужская товарищеская близость душевная и пространственная. Более того, роль женщины в "Миргороде" Гоголя губительна. О Сечи сказано, что "одни только обожатели женщин не могли найти здесь ничего" (243).

Женщина – это семья, имущество, привязка к месту, и это не устраивает "кочевых" героев Гоголя. Андрий, находя для себя душевное наполнение в женщине, в конце концов приобретает золото и теряет братство. Об убитом куренном атамане уманском сказано: "Не к добру повела корысть казака..." (289).

Таким образом, в отношении пространства "Тарас Бульба" представляет собой доказательство того, что "коли нас багато, то нас не подолати", а уж если что-нибудь (имущество) разъединит братство, тут оно и погибнет. Недаром Тарас Бульба, разбивая горшки в своем доме, рассуждает об имуществе: "На что нам эта

хата? К чему все это?" (226). Недаром шаровары казаков вымазаны дегтем "для показания полного к ним презрения" (239). Недаром в Запорожской сечи "нигде не видно было забора... Небольшой вал и засека, не хранимые решительно никем, показывали страшную беспечность" (240). Еще Ю.М.Лотман отметил "принципиально безграничный характер" пространства в "Тарасе Бульбе".

Пространство же вне Сечи преодолевается быстро и даже как-то незаметно, хотя оно враждебно и поглощает в конце концов место рождения товарищества. Такая идеальная демократическая система, основанная на народной мудрости: "Уж умнее того нельзя выдумать, что весь народ выдумал" (251) – погибает, теснимая со всех сторон враждебными пространствами (населенными иноверцами в прямом или переносном смысле), лишённая будущего времени, как об этом говорит сам Гоголь, изображая образ будущего как туман, и даже разрушенная изнутри, потому что, хотя служба и обязанность казака – бесстрашная война, но на предсмертный вопрос Тараса Бульбы "Думаете, есть что-нибудь на свете, чего бы побоялся казак?" (334) Гоголь находит печальный ответ, что это что-то – внутри казака. Но сначала он повторяет эти слова устами Хомя Брута: "Чего боюсь? Разве я не казак?" Чего же боится казак?

"Вий" очень важен для объяснения пространственных отношений в "Миргороде". Некоторые литературоведы считают, что "повесть "Вий" – единственное произведение Гоголя, которое тесно примыкает к тематике и внутренней поэтической структуре "Вечеров на хуторе близ Диканьки" и представляет, можно сказать, логическое и мифопоэтическое завершение диканьского цикла" [5, с. 160]. Однако скорее следует согласиться с Ю.М.Лотманом, который отмечает, что "система пространственных отношений в "Миргороде" вырастает из "Вечеров", но гораздо более сложна и разработана" [2, с. 267], и с В.Я.Звиняцковским, утверждающим, что "Вий" "вне "Миргорода", конечно же, не значит ровным счетом ничего..." [1, с. 489].

Нельзя не согласиться, что "Вий" имеет ту же фольклорную основу, что и "Вечера", но одни и те же мотивы используются не так и не для того, потому что "... исторический", "национальный" идеал "Миргорода" вытесняет "этнический" идеал "Вечеров" [1, с. 414]. А исторический, национальный идеал выражается другим способом, пусть даже и на том же самом этническом материале.

Как отмечает Ю.М.Лотман, бытовое пространство "Вечеров" пе-

реходит в хаос, а фантастический мир порождает космос [2, с. 276]. Пространство, как и в "Вечерах", делится на "этот свет" и "тот свет". Что это за этот свет, и какой тогда свет тот? "Этот" свет – скучный мир Иванов Ивановичей, "нормальный", "обывательский", "христианский" и "тот" – нездешний мистический мир архетипов. В "Вие" описан этот антимир – и месячный серп в этом мире "обращенный", и солнце "какое-то" (не из "христианского" мира) вместо месяца.

И образ Хома Брута, жаждущего воды, не случаен у Гоголя. Ю.М.Лотман выделяет в "Вие" мотив отражения, "этим была снята и граница пространства по нижнему контуру вертикальной оси" [2, с. 280]. Повесть "Вий" имеет наиболее выраженную из всех повестей "Миргорода" вертикальную ось. В ней ставится вопрос, "чиѐ буде зверху". Почему-то у Гоголя побеждает именно тот, кто сверху. Видимо, украинская пословица повлияла. Смотрели ляхи с городских стен – и выиграли сражение, Тарас Бульба с высоты увидел лодки и спас жизнь товарищам. Но больше всего проблема верхнего положения мучит Хому Брута. Как узнает он из разговоров дворни, панночка каталась не на нем одном. Был еще псарь Микита, который занял по отношению к ней положение снизу и "сгорел совсем".

Что же Хома сделал не так? Во всем поступил как козак – женщина оказалась снизу, а, тем не менее, счастье улыбнулось не ему. Счастье улыбнулось богослову Халяве: "По окончании курса наук его сделали звонарем самой высокой колокольни" (370). Вот счастье так счастье! А что же Хома? Когда на нем ехала ведьма, "он чувствовал бесовски-сладкое чувство, он чувствовал какое-то пронзающее, какое-то томительно-страшное наслаждение. Ему часто казалось, как будто сердца уже вовсе не было у него..." (344). Вот каково умиротворение Хома – наполнение его пустоты.

К какому миру принадлежит Хома Брут? Ричард Пийс отмечает, что "Хома Брут... – человек, полностью трансцендированный вовне" [6, с. 71]. Он соответствует библейскому определению человека, он сосуд, принимающий время от времени какую-нибудь из сторон мира Гоголя – космос или хаос. Наполнившись антимиром, Хома становится демоном и только тогда может видеть мир на дне (антимир).

Пустота поглощает Хому Брута. Во внутренней пустоте причина его смерти, что отмечает Ю.М.Лотман: "Это двойное наступление на человека двух античеловечных миров может быть отражено только наличием в герое внутренней самобытности, сопротивляемости,

основанной на том, что он сам – сеятель, творец, художник, воин – имеет свой путь и свое нравственное пространство, которое не дает себя подавить" [2, с. 281].

За что наказан Хома? Он, как полагает В.Я.Звизняцковский, "наказан за абсолютную пустоту своей души, за абсолютную свободу сознания – абсолютной наполненностью противостоящего ему образа – женского (и ведьма и красавица; и родина и мать); абсолютной несвободой бытия-воронки (вихрь полета, купол храма, обведенный мелом круг – и точка небытия, столь же абсолютного). Хома Брут только думает, что он "философ". На самом же деле он – "торричеллева пустота" философии, ее начало и причина" [1, с. 488].

Почему Хома Брут умер? Он поглядел в глаза Вия и умер от страха. Что же еще более страшное, чем ведьма, полчище демонов и Вий, увидел философ в глазах Вия? В.Подорога пишет: "Глаз Вия – универсальная архетипическая структура видения вообще: видеть можно лишь то, что в момент видения мертвеет" [7, с. 53]. В пространственном смысле Хома жив не полностью: он жив своей плотью, своей оболочкой, которую можно потрогать или погладить. Внутри же он пуст, т.е. не жив. Если еда не заполняет пустоту старосветских помещиков или козаков, то уж тем более Хома, который "съел почти один довольно старого поросенка" (362), и это ему никак не помогло. При взгляде в глаза Вия помертвела даже его оболочка.

Два хронотопа существуют в "Вие" параллельно: хронотоп дня и ночи, обывателей и демонов. Хома сопротивляется любому наполнению, хотя наполнение и сладостно для него. Такой же пустой оболочкой выглядит церковь, которая страшна ночью "с мертвым телом и без души людей".

Если считать идею умиротворения верной, то становится понятным, почему повесть названа "Вий", а не "Хома Брут". Умиротворение Хома в нежелании заполнения, в пустоте. Он – полый человек. Вий – полый демон, проводник, указующий перст, несущий пустоту-смерть.

Это, конечно, очень странный способ умиротворения: и желание заполнить пустоту, и стремление всегда оставаться пустым. Этот способ умиротворения требует колоссального напряжения, приводящего даже к смерти. А вот другой тип умиротворения присущ всем людям вообще: забыть, перекрывание внутренней пустоты мелкими делами, проблемами, рутиной.

"Повесть о том, как поссорились...", по замыслу Гоголя, должна быть обязательно прочитана вместе с "Вием" и после "Вия". Почти каждый герой повести имеет что-то от нечистой силы (Городничий хромым, Иван Иванович другой кривой, Иван Никифорович зовет Ивана Ивановича сатанюю, а в другом месте сам сравнивается с сатанюю и мертвецом, и вообще, двух друзей "сам черт связал веревкой"). Но если в "Вие" нечистая сила пугает и потому предостерегает, то здесь она обыденна, рутинна, и если бы сам Гоголь не намекнул, что герои повести не совсем благонамеренны, противопоставив им нынешних почтенных и благонамеренных сановников, то читатель и не догадался бы.

Чтобы читатель до конца не догадался, кто такие обыватели, которым подобен он сам, упивающийся своей самодостаточностью, нужно срочно переключить его на какое-то добавочное размышление, например, ссору.

Умиротворенные люди, какими в начале повести показаны Иван Иванович и Иван Никифорович, не могут долго оставаться в таком состоянии, это неустойчивое равновесие. Поэтому нужно срочно выдумать проблему.

Но беда в том, что рутина разрушает сокровенную идею, несущую умиротворение, и идея эта перестает существовать. Пришедший к Ивану Ивановичу городничий сообщает ему: "Во-первых, доложу вам, что сегодня отличное время..." А об Иване Ивановиче сказано, что "при последних словах Иван Иванович почти что не умер" (401). Почему? Городничий случайно сказал не рутинную, а очень важную фразу: сейчас отличное время для Иванов Ивановичей, для Миргорода, о котором Ю.М.Лотман говорит: "Миргород, обуянный эгоизмом, перестал быть пространством – он распался на отдельные частицы и стал хаосом" [2, с. 276].

Городничий чуть не раскрыл тайну Ивана Ивановича, так старательно созданный миф о "прекрасном человеке", подобном "славному человеку Хоме". Человек этот должен быть подобен ничего не значащей шахматной фигурке, пешке, стоящей на своей клеточке и делающей маленькие, незначительные шажки. Собственно, принцип движения в "Повести о том, как поссорились..." показан в самой же повести как походка городничего, который, прихрамывая, закидывал левой, простреленной в сражении, ногой "так далеко в сторону, что разрушал этим почти весь труд правой ноги" (400).

У обитателя Миргорода нет возможности преодолеть такой походкой его границы. Даже если он воспользуется "тощими лошадьми, известными в Миргороде под именем курьерских", грязь помешает ему уехать слишком далеко. Но самое главное – у него нет желания двигаться – скука, рутина поглощают его.

Образ дороги как выхода из Миргорода и вообще как выхода появляется в "Мёртвых душах". Пространство преодолевается легко и с удовольствием либо посредством "чудесной дороги", которая есть не только движение по горизонтали, но и по вертикали, полет птицы-тройки; либо путем постройки бельведера, из которого видно Москву. Да можно и не Москву, а все тот же необъятный простор, пространства, открывающиеся без конца, как с надстройки дома Тентетникова. Тентетников сразу имеет то, о чем мечтает Манилов, – власть над пространством. И становится ли он счастливым? Он даже не замечает своих просторов.

Власть над временем и пространством требует летописной точки зрения на события, отстраненной в пространстве и времени. Чтобы приобрести власть над хронотопом, надо самому быть вне пространства и времени, как повествователь в "Мертвых душах", который поднялся примерно на высоту самолета и видит следующее: "Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как значки неприметно торчат среди равнин невысокие твои города..." (337). Победа над пространством и временем дорого стоит – самой жизни. Не то что мира в смысле умиротворения не находит ищущий мира, а и себя теряет, заполняя свою пустоту тем самым пространством-временем, власти над которым так желал: "И грозно объемлет меня могучее пространство, страшною силою отразясь во глубине моей; неестественной властью осветились мои очи..." (338). Повествователю "Мертвых душ", которого смело можем ассоциировать с Гоголем, наконец решает проблему, чем бы заполнить свою пустоту: всем пространством-временем России. Другое дело, что это тот тупик, которого Гоголь уже не преодолел. Умиротворение в городе – "міре" оказалось недосыгаемо – даже путем его художественного пересоздания в "мирный город".

### Литература

1. Звизначковский В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души. – К., 1994.



2. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. – М., 1988.
3. Гоголь Н.В. Повести. – М.; Л., 1949. Далее в скобках указывается страница в тексте.
4. Карасев Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – М., 1995.
5. Киченко А.С. Молодой Гоголь (истоки и пути эволюции ранней прозы). – Черкассы, 2004.
6. Peace R. The Enigma of Gogol. – Cambr., Mass, 1981.
7. Подорога В. Евнух души: Позиции чтения и мир Платонова // Параллели (Россия – Восток – Запад): Альманах философ. компаративистики. – Вып. 2. – М., 1991.

**П.П.Алексеев**

### **Эволюция жанра в "Мертвых душах" Н.В.Гоголя**

Великое произведение Н.В.Гоголя изначально было автором ориентировано на художественную форму романа. Ход непосредственной работы над произведением своей внутренней логикой привел к тому результату, который затем и был определен автором как *поэма*. При рассмотрении произведения нас будет интересовать эта его внутренняя эволюция.

"Мертвые души" начинаются наглядно, с картины – описания подчеркнутой *неопределенности*: приехал "господин средней руки". Замечание "два русских мужика" (а какие же еще могут быть в трактире? – русский автор никогда не обратил бы специального внимания на *русскость* мужиков) – выдает неопределенность национальности самого автора... Люди наблюдают движущийся объект, бричку, и их реакция приводит в движение их самих – *отраженным* образом, а соответственно, и сознание читателя. (Это по сути есть метод классической русской иконы.) То есть наблюдающие экипаж как бы становятся помощниками автора в оценке происходящего.

В описании губернского города (по искренней убежденности покойной художницы Э.И.Гурович, это есть именно Полтава) автором поступательно внедряется в сознание читателя художественная инерция *типологического* – метод авторских обобщений действительно ориентирован эпической гомеровской традицией; потому Гоголь и движется сейчас в контексте В.А.Жуковского и Н.И.Гнедича,

замечательных переводчиков Гомера, по сегодня непревзойденных; в то же время житейски – это есть важнейшие авторитеты для Нежинской гимназии высших наук гоголевских времен; но в совокупности это одновременно есть и пушкинский круг в русской литературе.

Движение взгляда автора по сути аналогично современному кинематографическому: вот он остановился на предмете, и этот, вначале неопределенный, предмет наполняется смыслом... Таково описание гостиницы: "Покой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного рода..." [1]. И курица не просто завернута в бумагу, но – "в синюю бумагу".

Герои Гоголя постоянно смотрят, наблюдают – ощущение эпически *визуальной* прозы. При этом автор все время как бы *присутствует* где-то рядом с наблюдающим, вплоть до inferнального наблюдателя в постели четы Собакевичей. И наблюдение в книге Гоголя особого рода, оно обладает *голосом*. Вообще мир Гоголя полон цвета, колеров, полон насекомых – это по сути есть мир как бы остановленного *детства*. То есть книга – прежде всего дело *памяти* автора, речь его свершается преимущественно через память: *так это было*. При этом повествование Гоголя ориентировано не на нечто романтически чрезвычайное, параллельное интересам современников – Сомова, Бестужева-Марлинского, Вельтмана, Погорельского, но во многом полемично по отношению к ним, ориентировано именно на типичное, повседневное, подчеркнуто обычное, повторяющееся, усредненную норму: "известного рода" и "тому подобный вздор" – этим самым как бы переводя довольно скучный, обычный мир, окружающий человека, в особый, *праздничный* ряд.

Такая принципиально дегероизированная русская повседневность у Гоголя сопровождается постоянной, иногда скрытой, но чаще отчетливой иронической полуулыбкой, усмешкой. А в общем-то пока имеем повествование некоего полудетективного свойства, подразумевающее некую до определенного времени скрытую тайну, которая, несомненно, связана с этим пока еще таинственным незнакомцем; но уже ясно, что это государственный, *профессионально* ориентированный человек. Вообще, в речи автора постоянно присутствует какая-то неопределенность, подтекст, родственный пушкинскому "Дому в Коломне", – во вроде бы всем известной насущной

действительности подразумевается присутствие чего-то необычайного, фантастического. О самом же главном автор явственно *умалчивает*.

Чичиков из неизвестности – и вдруг вот так запросто! – на балу у губернатора... Типологические попадания Гоголя точны, и на все времена: "Увы! Толстые умеют лучше на этом свете обделывать дела свои, нежели тоненькие" (12). Вообще, книга исходно ориентирована каким-то *итожащим* принципом, в *обобщение*. В этом гоголевском мире много таинственного, непонятого, но стратегически в нем нет места *случайному*; соответственно и выводы должны быть неукоснительны и безусловны. Таков ход и принцип реалистического повествования в пушкинском завете, принятом автором с первой же главы. Эпический же характер образов Гоголя проявляется прежде всего в их *безусловности*: они никак не могут быть чем-то иным, нежели они есть перед нами.

Не случайно Гоголь использует для государства его самоназвание Русь, охватывающее государственность во весь объем ее истории и пространства, со всей совокупностью славянства, ее населяющего.

Заметим и то, что таинственность в романе связана не с делами, не с обстоятельствами, но – с *сущностью* человека; потому внутренним сюжетом книги по сути является самораскрытие образа Чичикова.

При том, каковы есть герои книги – это не во власти автора, они как бы выявлены из русской реальности как разные стороны ее сущности. Разговор от внешней описательности, от картин в начале главы смещается к сущностям. И автор здесь не столько демиург, растворенный в художественности происходящего, но некий Судия, Саваоф, пока еще не выходящий из границ иронического отношения к текущим делам в России. Первая глава романа завершается обобщением: "Такое мнение, весьма лестное для гостя, составилось о нем в городе, и оно держалось до тех пор, покамест одно странное свойство гостя и предприятие, или, как говорят в провинциях, пассаж, о котором читатель скоро узнает, не привело в совершенное недоумение почти всего города" (14).

В то же время каждая глава книги имеет открытый конец, своеобразную незавершенность, которые к концу первой части романа как бы суммируются в апофеоз движения; то есть поступательно по ходу повествования наращиваемые знания обобщаются, восходя крещендо и символизируясь в образе Руси – птицы-тройки.

Автор вроде бы нейтрален по отношению к своему герою, но презрительность его выдает брошенная словно невзначай ремарка: "Словом, куда ни повороти, (разрядка наша – П.А.) был очень порядочный человек" (14). В отличие от Евгения Онегина и Татьяны Лариной у Пушкина, гоголевский Чичиков есть образ внутренне не развивающийся, но скорее саморазоблачающийся, раскрывающийся в отношениях с другими героями. То есть, чтобы Чичиков стал героем действительно внутренне изменяющимся, должна произойти определенная внутренняя трансформация самой литературной технологии произведения, исходно заданной автором в романную форму, тем паче что эта заданность декларирована самим автором: "Но обо всем этом читатель узнает постепенно и в свое время..." (15).

Заметим и то, что только *изнутри* самой России язык таких обобщений, тем более в *контексте* европейской цивилизации, вряд ли был бы возможен: "Таков уже русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который бы хотя одним чином был его повыше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений" (16). Это впрочем не значит, что француз или тот же итальянец у себя дома иной, чем русский, но в книге Гоголя речь о России свершается именно в их *контексте*. Хотя само понятие контекста – в этом смысле – еще нуждается в теоретической конкретизации. Но это уже отдельная задача.

Тон повествования имеет в виду *весь* объем "обширного русского государства", и более того – оно встроено в эти размеры его. Произведение ориентировано *деловым* ритмом русского государства; поначалу вроде бы бездельничающий чиновник, "по своим надобностям", оказывается в деловом ритме служилого люда: "Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека" (14). То есть и сама книга написана повседневно трудящимся человеком, ориентированным обобщениями, – эпического рода. С *такого* рода повествованием читатель не выпадает из делового ритма русской государственности, напротив, как бы еще плотнее в него впаивается. Повествование ориентировано на совершенно *деловой* результат и предусматривает его безусловно.

Гоголевское повествование, в русской традиции, подчинено универсально-описательному принципу *путешествия*. Но, в отличие от предшественников, главенствует не элегический взгляд, а деятельно-пульсирующий – с "петухом, провозвестником переменчивой погоды", со "слепой мордой свиньи" и т.д. У Гоголя словесные

краски всегда наполнены *действием*; он органически и многопланово соответствует исторической заданности имперской России данного периода к *развитию* – ведь и слово Гоголя есть его *дело*. В бытовом же ее проявлении Россия у Гоголя, хотя и неприглядная во многом, постоянно сверкает искорками высоких возможностей. Постигание Руси посредством художественного дела приводит автора к его конкретной национальной самоидентификации: Антей припадает к Матери-Земле и – возрождаются его силы.

Но сопоставительно с "Тарасом Бульбой" это уже другой, новый реализм, новый метод: "...но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем как приглядишься, увидишь много самых неувлимых особенностей, – эти господа страшно трудны для портретов. Тут придется сильно напрягать внимание, пока заставишь перед собою выступить все тонкие, почти невидимые черты, и вообще далеко придется углублять уже изощренный в науке выпытывания взгляд" (18–19). Автором декларирована установка на то, чтобы выразить в романе доселе невыразимое. Появляются, хотя и в ироническом тоне, размышления о методе, в частности о том, как воспитывают девиц в пансионах.

Безделье, бесхозяйственность, неорганизованность – это для Гоголя серьезные пороки. Однако же *аналитический* реализм Гоголя всегда озабочен прежде всего *причиной* явления, факта – потому всегда объемного и в характере, и в его темпераменте: Манилов, каков он есть сегодня, прежде был офицером, а жена его – воспитанница вот в *таком* русском пансионе... Аналитика М.Е.Салтыкова-Щедрина пойдет уже много дальше и глубже, но дорога в этом социально активном, критическом направлении методологически проложена Гоголем.

Следует заметить, что, в отличие от мужчин, о женщинах Гоголь обычно говорит больше в обобщенном плане; конкретный же план, как правило, отраженный: "Жена его... впрочем, они были совершенно довольны друг другом" (20). И сколь с мужчинами Гоголь прямолинеен (о типаже Манилова: "черт знает что такое!"), столь деликатен (часто, впрочем, иронически) он по отношению к женщинам.

Тон общения Манилова и его жены, которая, кстати, не имеет имени, приводит на память "Старосветских помещиков". Это явно полтавский ареал, хотя герои и едят щи, а не борщ. То есть по

отношению к своим предыдущим произведениям Гоголь движется по пути своеобразного *самоопровержения* – все время восходя на более высокий уровень.

Развернув повествование в движение, Гоголь начинает роман с темы образования: вот таково образование Маниловой, а вот, на наших глазах, и их детей: уродлив мир родителей, и такое же будущее предопределено их детям – уже сейчас...

Вполне конкретный житейский разговор о табаке неувовимо соскальзывает в *иррациональность*, подходя к покупке Чичиковым мертвых душ: "Но позвольте прежде одну просьбу... – проговорил он голосом, в котором отдалось какое-то странное или почти странное выражение, и вслед за тем неизвестно отчего оглянулся назад. Манилов тоже неизвестно отчего оглянулся назад" (26).

Россия у Гоголя – от одного его персонажа к другому в общем-то не столько раскрывается в глубину, а, как в призме, поворачивается то той ее стороной, то этой – до уровня *исчерпания*; и именно тогда автору нужно будет в жанровом отношении выходить из повести – в роман. В таком ключе, ходе русская действительность пока, как алмаз, играет своими гранями.

Чичиков по-новому, уже вполне в духе XXI века, циничен: "Я привык ни в чем не отступать от гражданских законов; ...я немею перед законом" (28). И здесь читателю предлагается, вслед за мистической сделкой Чичикова и Манилова, который никак не может понять сути дела, о мертвых душах, понимать происходящее как *историю*: "Великий упрек был бы историку предлагаемых событий, если бы он упустил сказать, что удовольствие одолело гостя после таких слов, произнесенных Маниловым" (28). Вслед за школой пушкинской "Капитанской дочери" у Гоголя в "Мертвых душах" современность методологически вводится в контекст *истории*; а это уже знание, понимание особого рода, особого качества. Дальнейшее теоретическое углубление данного концептуального феномена будем наблюдать в русской литературе последовательно на этапах: "Былое и думы", "Война и мир", "Пошехонская старина", "Жизнь Клима Самгина", "Тихий Дон", "Доктор Живаго".

### Литература

1. Гоголь Н.В. Мертвые души. – М.: ГИХЛ, 1956. – С. 6. Далее цитирование по данному источнику.

### Проблема впливу творчості М.В.Гоголя на російськомовну прозу Є.П.Гребінки

Проблема впливу Гоголя на творчість Гребінки завжди хвилювала дослідників. Ще починаючи з дореволюційної праці першого біографа Гребінки М.Михайлова, дійшла до наших часів думка про "наслідування" письменником творчої манери Гоголя. Незважаючи на те, що М.Михайлов відносив Гребінку до розряду другорядних письменників, він не вважав впливи, що позначилися на прозі літератора, негативним явищем [12, с. 379–387]. На відміну від нього, більшість дослідників (М.В.Гербель, В.В.Лесевич, А.Залеський, М.М.Новицький) сприймала "наслідування" виключно як свідчення слабкості мистецького таланту. Лише деякі літературознавці вважали Гребінку самостійним прозаїком. Наприклад, Є.П. Кирилюк справедливо вказував на те, що впливи становлять невід'ємну частину літературного процесу, що всі митці, у тому числі й Гоголь, завжди мали перед собою певні зразки, на які орієнтувалися у своїй творчій діяльності [11, с. 130–150]. Є.П.Кирилюк одним із перших спробував розглянути російськомовні твори Гребінки в контексті російської літератури. Він пояснював подібності у творах Гоголя і Гребінки не тільки як результат впливу одного автора на іншого, а як типологічні аналогії. За радянських часів дослідники виявили неабиякий інтерес до російськомовної прози Гребінки. Проте в оцінці творчого доробку митця радянські літературознавці (Н.Є.Крутікова, С.Д.Зубков, Л.В.Селіванова, О.А.Білан, Б.А.Деркач) виходили із протиставлення романтизму і реалізму, традиційно розглядали Гребінку як другорядного письменника, що не зміг досягти "вершин гоголівського реалізму". Сучасні дослідники, звертаючись до теми художніх впливів, розглядають твори Гребінки як віддзеркалення певного етапу розвитку літератури, розкривають у його творчості не тільки генетичні зв'язки. Так, Л.М.Задорожна зазначає, що паралелі, які проводяться між творчими здобутками Гоголя і Гребінки, свідчать не про генетичні, а про типологічні взаємини, тобто про наявність не запозичень, а об'єктивних збігів та сходжень [9, с. 144].

Мета цієї статті – з'ясувати особливості впливу на прозу Гребінки творчості Гоголя.

Вже перша збірка російськомовних оповідань Гребінки "Рассказы пирятинца" (1837) викликала зацікавленість у критиків. Так, рецензент "Литературных прибавлений к "Русскому инвалиду", що видавалися тоді А.О.Красевським, зазначив, що "пан Гребінка не наслідує ні Гоголя, ні Основ'яненка, ні будь-кого іншого, тому що ви не зустрінете в жодній книзі того, що прочитали в нього, <...> він дає нам у своїй книзі своє власне, оригінальне, не запозичене..." [Цит. за: 10, с. 184]. З цими висновками рецензента перших прозових творів Гребінки важко не погодитися й сьогодні. Але, оскільки в перших оповіданнях письменника мало місце поєднання фантастичних образів з побутовими сценами, оповідна манера викладу матеріалу, романтичні пейзажі, синтез християнських та язичницьких мотивів, більшість сучасників сприймала його твори в контексті відомих у той час гоголівських "Вечеров на хуторе близ Диканьки". Уже сама назва збірки нагадувала про збірку Гоголя, адже також була пов'язана з містечком, поблизу якого знаходився батьківський хутір. Тому критики не випадково відразу заговорили про наслідування Гребінкою творчої манери Гоголя. Навіть сам Гоголь у розмові з П.В.Анненковим в гумористичному тоні просив його: "Напишіть йому (Гребінці – Ю.С.), що це нікуди не годиться. Як же можна, щоб людина нічого не могла вигадати? Неодмінно напишіть, щоб він перестав наслідувати <...> Скажіть просто, що я серджуся і не хочу цього. Адже він десь народився, вчив грамоту десь, бачив людей і думав про щось. Що йому ще потрібно для твору?.." [1, с. 41].

Дійсно, у перших оповіданнях письменника особливо помітний їх зв'язок з ранніми повістями Гоголя. Гребінка сам підкреслював цей зв'язок у цитатах, епіграфах з творів Гоголя. Наприклад, оповідання "Телепень" не випадково відкривається епіграфом з повісті Гоголя "Старосветские помещики": "Афанасию Ивановичу было шестьдесят лет" [5, с. 224]. Герой твору Гребінки, осавул Крутолоб, як і гоголівський Афанасій Іванович, теж сумує після смерті дружини. З образом Крутолоба також пов'язані ностальгічні мотиви суму за козацькою молодістю. У спогадах героя авторові вдалося відтворити деякі деталі та загальну атмосферу життя Січі: широкі степи, згадки про козаків і кримців, запорозькі веселощі ("...там льється мед и водка, брякают сабли, гремят песни..." [5, с. 226]), жида, що грає на цимбалах; танцюючу циганку тощо. Ці спогади мають типологічну схожість зі спогадами гоголівського Тараса Бульби. Гребінка ніби



продовжив думки Бульби, у яких "проходила его молодость, его лета <...>, о которых всегда плачет козак..." [4, с. 40]. Як і Бульба, Крутолоб "много товарищей не досчитывал" [5, с. 226]. Порівняємо: у повісті Гоголя Тарас Бульба "...вычислял, какие (товариші – Ю.С.) уже перемерли, какие живут еще" [4, с. 40].

У цьому ж оповіданні Гребінки важливе місце займає мотив ярмарку, який знайшов утілення в повісті Гоголя "Сорочинская ярмарка". Гребінка розумів, що, взявшись за опис українського ярмарку після виходу у світ "Вечеров..." Гоголя, він міг почути докори в наслідуванні. Тому, передбачаючи таку ситуацію, письменник зазначає: "Много-много я написал бы, но все это будет слабое подражание" [5, с. 241]. Граючи з читачем, автор відсилає його до тексту Гоголя: "Прочитайте лучше "Сорочинскую ярмарку" нашего Панька, и вы будете иметь ясное понятие о том, что делалось в Густыне 15-го августа некоторого года" [5, с. 241]. Оповідач у тексті твору Гребінки звертається й до самого Рудого Панька та з пієтетом вигукує: "О, рудый Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки..." [5, с. 241]. Звертаючи увагу на подібні приклади, дослідники, як правило, використовували їх як доказ на підтвердження думки про епігонський характер прози Гребінки, про її залежність від творчості Гоголя: "Гребінка фактично визнає, що йому не досягнути гоголівського неперевершеного мистецтва зображення дійсності", – пише Б.А.Деркач [8, с. 115]. Така точка зору не є переконливою, адже, звертаючись до Панька, автор просить позичити йому "свого пера". Орієнтуючись на Гоголя, письменник не копіює його, а запозичує окремі прийоми чи образи. Порівняємо: У Гоголя: "Шум, брань, мычание, бляение, рев – все сливалось в один нестройный говор" [3, с. 18]. У Гребінки: "этот нестройный шум, говор, мычание, ржание, крик, хохот, брань, песни..." [5, с. 241].

Цей приклад свідчить про те, що Гребінка свідомо включає гоголівський текст у власний, використовує прийом гри, що говорить про розширення культурного простору твору.

Окремі твори Гребінки тісно пов'язані не лише зі збіркою Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки", а також з повістями у збірці "Миргород". Наприклад, оповідання "Вот кому зозуля ковала!" (1838), очевидно, написане під впливом твору Гоголя "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" (1834). У цьому

творі зображено конфлікт між двома сусідами-козаками Микитою Чмихом і Козьмою Щуром. Сюжет твору набуває іронічно-комічного забарвлення: давні приятелі посварилися через те, що не могли вирішити, кому накувала зозуля ще 50 років життя. Кожному здавалося, що пташка кувала саме йому, адже верба, на якій сиділа зозуля, росла на межі городів обох сусідів. Щоб дізнатися, хто має рацію, козаки звернулися до сільського сотника Непийводи з проханням їх розсудити. Сотник-хабарник лише посміявся з обох козаків: "Дурни вы оба, <...> зозуля ковала ни тебе, Никито, ни тебе, Кузьмо, а ковала пану сотнику. – Тут он открыл сукно и показал им два целковых, которые они ему положили" [5, с. 278]. Образи Микити і Козьми тісно пов'язані з образами повісті Гоголя. Гребінка наслідує гоголівський прийом символічного використання імен та прізвищ. Очевидна близькість прізвищ: Чмих – у Гребінки і Довгочун – у Гоголя. Гребінка намагається провести асоціативні паралелі між прізвисьмом героя і його характерними прикметами. Наприклад, Щур, який розлігся у траві на своєму городі, нагадує якесь "усатое чудовище" [5, с. 272]. Чмих теж певною мірою асоціюється зі своїм прізвиськом: "Иногда дерзкая муха садилась ему на нос, тогда Чмых дергал носом, шевелил усами, и когда это не пособляло, то вытягивал нижнюю губу более обыкновенного, загибал ее кверху и окончательно сдувал муху с носа..." [5, с. 273]. У портреті сотника є деталі, які нагадують гоголівські прийоми комічного використання іноземних слів: "Он был большой гомеопат. <...> Непейвода ничего не пил, кроме шиповниковки. <...> даже самые гомеопатические приношения просителей брал сотник, нимало не сердясь" [5, с. 275–276].

Обидва твори мають ряд спільних мотивів, наприклад, мотив сварки. Гребінка, як і Гоголь, демонструє, як швидко давні приятелі через дурницю втрачають взаємну прив'язаність: "Подумай, Никито, куда тебе жить пятьдесят лет; тебя на днях нечистый слижет со света" [5, с. 274].

Мотив судового позову також нагадує про "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". Виведений у творі образ сотника Непийводи, який під час слухання промов прохачів випиває улюблену "шиповниковку", є типологічно близьким образу судді-хабарника в гоголівській повісті, який під час розгляду справи курить трубку й нюхає тютюн. В обох випадках поведінка судді підкреслює його байдужість до позивачів та до ходу справи.

Чимало російськомовних творів Гребінки присвячено темі Петербурга. У цих текстах письменник багато в чому орієнтувався на збірку "Петербургских повестей" Гоголя. Так, демонологічність, оманливість, похмурість образу столиці, зображеної Гребінкою, нагадує про особливості міфологізації петербурзької дійсності у повістях Гоголя. У зображенні обох авторів Петербург постає як символ бездушності і брехні, символ краху романтичних ілюзій "маленької людини". Услід за Гоголем письменник міфологізує особистість "маленької людини". У його оповіданнях та повістях знайшли продовження гоголівські міфи про дрібного чиновника-переписувача ("Записки студента"), самозванця ("Сеня"), столичного мрійника ("Записки студента", "Доктор", "Первый концерт Рубини"). Але вказані образи в прозі Гребінки мають свою специфіку. Скажімо, якщо для героя повісті Гоголя "Шинель" А.А.Башмачкіна переписування є способом вияву його особистості, то герой повісті Гребінки "Записки студента" Яків Петрович, навпаки, відчуває, що переписування перетворює його на автоматичний механізм. Автор розглядає самозванство як явище, що породжується самим петербурзьким суспільством. У гонитві за примарними благами герої-самозванці деградують як особистості, забувають про справжній сенс життя.

Як і у творчості Гоголя, тема "маленької людини" представлена в прозі Гребінки не лише образом дрібного чиновника. В оповіданні "Первый концерт Рубини" письменник звернувся також до образу живописця. Можна провести інтертекстуальні паралелі між твором Гребінки та "Петербургськими повістями" Гоголя. Так само, як і Гоголь в "Невском проспекте" та "Портрете", Гребінка показав згубний вплив петербурзького оточення на долю художника. Крізь призму образу художника митець шукає відповіді на філософські питання (сенсу життя, сенсу творчості).

Таким чином, деякі твори Гребінки ("Рассказы пирятинца", "Вот кому зозуля ковала!", "Братья", "Приключения синей ассигнации", "Первый концерт Рубини" тощо) перегукуються з повістями Гоголя у збірках "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Миргород", "Петербургские повести" на сюжетному та тематичному рівнях. Але такі схожості в основному є не запозиченнями, а типологічними сходженнями, що пояснюються рядом причин. Зокрема, обидва письменники були вихідцями з одного краю, з родин дрібних шляхтичів, обидва здобували освіту в Ніжинській гімназії вищих наук князя Безбородька і,

відповідно, мали спільну основу, на якій формувалися їхні письменницькі навички. У прозі Гребінки присутні й генетичні зв'язки з творами Гоголя. Запозичення Гребінкою окремих образів та мотивів (ярмаркові мотиви, мотив судового позову, образ петербурзького художника) не є свідченням слабкості таланту прозаїка. Навпаки, у його текстах вони набувають нового, оригінального колориту, своєрідної семантики. У більшості випадках митець свідомо включає гоголівський текст у свій власний, використовуючи прийоми гри. Це доводить, що він ішов шляхом творчого засвоєння окремих гоголівських прийомів художнього зображення дійсності.

Отже, у російськомовній прозі Гребінка був продовжувачем традицій Гоголя. Для багатьох оповідань та повістей Гребінки властиві прийоми гоголівської поетики. У творах обох письменників спільною є манера оповіді, що полягала в поєднанні комічного начала з сентиментально-мелодраматичним. Техніка змалювання персонажів Гребінкою також має багато спільного з особливостями портретування та характеротворення у прозі Гоголя. Так, прагнучи представити опис не окремої особи, а типу, письменник часто використовує гоголівський прийомом портретного зображення, для якого властиве метонімічне заміщення образу персонажу окремою деталлю: "Но вот голова потихоньку поднялась, открыла глаза да как чихнет" ("Сказание о горохе...") [6, с. 65]; "...человечья голова <...> несколько минут молча, неподвижно смотрела она на дом казначейши" ("Пруд") [6, с. 220]; "тихо подвигались, ползли красные пальцы чьей-то невидимой руки" ("Пруд") [6, с. 223]; "сказал зеленый сюртук" ("Калиф на час") [6, с. 598], "черный фрак что-то говорит много" ("Водевиль в частной жизни") [6, с. 92] тощо. Часто Гребінка звертається до носологічних алюзій: "из пшена торчал человеческий нос" ("Сказание о горохе...") [6, с. 65]; "Во глубине души своей он (т.е. не нос, а Василий Иванович) таит полный короб отвлеченностей" ("Бывальщина") [5, с. 334]; "нос раскланивался с природой" ("Бывальщина") [5, с. 335].

У російськомовній прозі Гребінки зустрічається також використання деяких гоголівських прийомів змалювання рухів. Герої Гребінки, як і гоголівські персонажі, плюються, лаються, кашляють, нюхають тютюн, витирають носи, показують дулі тощо. Наприклад, Адам Богданович, герой оповідання "Воспоминание", як і гоголівські герої Іван Іванович та Іван Никифорович, любить "табачку понюхать, то вытереть платком пыль на флигеле, то нос утереть" [5, с. 279]; а один з персонажів повісті

"Пруд" "ходить по лавкам, ругається, плюєт – света преставление!.." [6, с. 216] або "все время то икает, то сморкается..." [6, с. 206]. Гребінка, як і Гоголь, наповнює діалоги провінціалів "лайливими" словами та звертаннями: "высокоблагородный стал, собака!" [6, с. 206]; "не вечно было жить старому хрычу" [6, с. 207]; "он и такой, и сякой, и неумывака, и шалыган" [6, с. 207]; "старая дура" [6, с. 207]; "болван!", "подлец!" [6, с. 608]. Вульгарність сприймається провінціалами, зображеними Гребінкою, як щось звичайне, буденне та навіть комічне: "...пыхтя, уселся в экипаж, закурил трубку, ругнул на прощанье, в шутку, для любезности содержателя кабака" [7, с. 163].

Гребінка часто використовує гоголівський прийом приєднання до однієї дієслівної форми слів з різним семантичним забарвленням у функції додатка: "подымались и опускались длинные полы светло-зеленого сюртука, картузный козырек и локти всадника" ("Сказание о горохе...") [6, с. 52]. Порівняємо в Гоголя: "Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами" [6, с. 196]. У текстах Гребінки зустрічається також прийом символічного використання "речових" імен та прізвищ. Наприклад, учителів він називає "Буква", "Піфагор Точка", відставного поручика – "Самовар", скарбника – "Пуцибариленко", поміщиків – "Медведєв", "Чурбинський", "Бочоночек", багатеньких наречених-поміщиць – "Свинкіна", "Сивкіна" тощо. Цей прийом допомагає письменнику створити колоритні "типи", а також висміяти провінційність, відсталість окремих персонажів.

Спільним для творів обох письменників є постійна зміна та поєднання в них гумористичного й сентиментально-мелодраматичного начал. Цей прийом у Гребінки підкреслювали ще його сучасники, на нього звертали увагу радянські дослідники, а також сучасні літературознавці. Особливості російськомовної прози Гребінки свідчать також про спільність традицій, на яких формувалися письменницькі навики обох митців. Йдеться, зокрема, про традиції "ніжинської літературної школи", яку вперше виділив П.В.Михед як єдину естетичну цілісність [13, с. 76–79].

Використання Гребінкою художніх відкриттів Гоголя, зокрема його оповідних та сюжетних прийомів, ще не свідчить про те, що він був епігоном свого знаменитого земляка. У його творах знаходимо відображення й інших літературних традицій. Проте розвиток у творчості Гребінки елементів гоголівської поетики дозволяє називати письменника учнем Гоголя і відносити його до групи літераторів, яких В.В.Виноградов назвав "оркестром Гоголя" [2, с. 153].

## Література

1. Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: Правда, 1989. – 688 с.
2. Виноградов В.В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – 512 с.
3. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1976. – Т. 1. – 333 с.
4. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1976. – Т. 2. – 333 с.
5. Гребінка Є.П. Твори: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 1. – 560 с.
6. Гребінка Є.П. Твори: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 2. – 744 с.
7. Гребінка Є.П. Твори: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 3. – 704 с.
8. Деркач Б.А. Євген Гребінка. – К.: Дніпро, 1974. – 150 с.
9. Задорожна Л.М. Євген Гребінка: Літературна постать. – К.: Твім інтер, 2000. – 160 с.
10. Зубков С.Д. Русская проза Г.Ф.Квитки и Е.П.Гребенки в контексте русско-украинских литературных связей. – К.: Наукова думка, 1979. – 273 с.
11. Кирилюк Є.П. Проза Є.П.Гребінки // Життя і революція. – 1930. – №2.
12. Михайлов М. Е.П.Гребенка // Гимназия высших наук и Лицей князя Безбородько. – 2-е изд., испр. и дополненное. – СПб., 1881. – Отдел II.
13. Михед П.В. Про Ніжинську літературну школу (До постановки питання) // Січ. – 1990. – №5.

**Н.А.Гринченко**

### **Н.В.Гоголь в художественной рецепции А.Ф.Писемского**

А.Ф.Писемский (1820–1881) – прозаик, драматург, публицист, фельетонист, критик и редактор, принадлежавший к числу уважаемых литераторов, при жизни не был оценен по достоинству по причине разрыва с революционно-демократическим направлением. Именно этот конфликт послужил толчком для создания и разработки основных положений поэтики антинигилистического романа – новой романной формы в истории русской литературы. Л.Лотман указывает на то, что "оригинальность его подхода к проблемам современности, своеобразие точки зрения, с которой он наблюдал и художественно обобщал, типизировал характеры людей и коллизии эпохи, дает основание говорить о драме, романе и повести Писемского как о неповторимо самобытных явлениях литературы второй половины XIX века" [5, с. 203].

Исследователи творчества Писемского (Л.Лотман, П.Пустовойт, Л.Аннинский, С.Балуев) указывают на его непосредственную близость

к гоголевской культуре смеха. Однако еще П.Анненков говорил о том, что комизм Гоголя и Писемского имели разную природу: "Смех Писемского ни на что не намекал, кроме забавной пошлости выводимых субъектов, и чувствовать в нем что-либо похожее на "затаенные слезы" не представлялось никакой возможности" [1, с. 462]. Сам Писемский считал Гоголя писателем исключительного таланта и нередко в переписке и публицистике называл его "великим мастером". Кроме того, Гоголь неизменно присутствует в художественном мире произведений Писемского. Можно привести несколько примеров подобных реминисценций. В повести "Комик" персонажи играют отрывки из гоголевской "Женитьбы", а название романа Писемского "В водовороте" было заимствованно из монолога автора в пьесе "Театральный разъезд": "Мир, как водоворот: движутся в нем вечно мненья и толки, но все перемалывает время" [4, с. 247].

Писемский неоднократно обращался в своих письмах к проблемам анализа поэмы Гоголя "Мертвые души". В письме к Ф.Буслаеву от 4 ноября 1877 года он рассуждает о природе романа и его исключительности в сравнении с другими эпическими жанрами, отрицая при этом любой дидактизм в литературном произведении. Оценивая творчество известных русских классиков, Писемский указывает, что Гоголь, в отличие от А.Пушкина и М.Лермонтова, злоупотреблял дидактическим элементом: "Сбитый с толку разными своими советчиками, лишенными эстетического разума и решительно не понимающими ни характера, ни пределов дарования великого писателя, он еще в "Мертвых душах" пытался поучать русских людей посредством лирических отступлений и возгласов..." [7, с. 596].

Художественная рецепция Писемского базировалась на оппозиции таких смысловых доминант, как "комизм", "дидактизм" и "лиризм". Первый элемент признавался им наиболее продуктивным и приемлемым, а остальные два должны были быть сведены к разумному минимуму. Но даже при наличии такой четкой эстетической иерархии писатель не мог не согласиться с тем, что лирические отступления в первом томе "Мертвых душ" "составлены очень умно" [8, с. 527].

Наиболее полно позиция Писемского отражена в статье "Сочинения Н.В.Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Часть вторая" (1855).

Напомним, что поэма "Мертвые души", по замыслу автора, должна была состоять из трех частей, а тема духовного возрождения

и преобразования стать центральной. В.Воропаев говорит о том, что замысел поэмы и неудачная попытка ее продолжения неразрывно связаны с судьбой самого Гоголя, трагедией его жизни и смерти, а два драматических эпизода сожжения являются в то же время и переломными моментами в судьбе писателя [2].

Как известно, работа над вторым томом была начата предположительно в 1840 году и продолжалась в Германии, Франции и главным образом в Италии в 1842–1843 годах. П.Михед называет 1840-е годы заключительной стадией воплощения апостольского проекта, и эта стадия напрямую связана с реализацией замысла поэмы: "Гоголь формулює комплекс ідей, які мають стати засадничими в утопічному плані воскресіння Росії і скласти зміст наступних томів "Мертвих душ" [6, с. 11]. Таким образом, в процессе работы значение произведения в представлении писателя преодолело границы собственно литературного текста и приблизилось к своеобразной христианско-социальной доктрине, в которой довольно сложно было разграничить идеологический и художественный элементы. Недаром, получив известие о переводе первого тома "Мертвых душ" на немецкий язык, Гоголь 8 декабря 1846 года писал Н.М.Языкову: "Кроме того, что мне вообще не хотелось бы, чтобы обо мне знали до времени европейцы, этому сочинению неприлично являться в переводе ни в каком случае до времени его окончания, и я бы не хотел, чтобы иностранцы впали в такую глупую ошибку, в какую впала большая часть моих соотечественников, принявшая "Мертвые души" за портрет России" [3, с. 260].

Статья Писемского была одним из первых откликов на публикацию сохранившихся глав второго тома "Мёртвых душ" в составе "Полного собрания сочинений Гоголя" летом 1855 года, и, в некотором роде, выражала общее критическое восприятие данного произведения, характерное для того времени.

В начале статьи писатель излагает свой взгляд на особенности развития литературы 1820–1830-х гг., называя этот период "исключительно пушкинским не по временному успеху поэта и его последователей, но по той силе, которую сохранило это направление" [8, с. 523]. Он критикует исторические и великосветские произведения Марлинского, драму Полевого и Кукольника, не оспаривая таланта этих литераторов, но причисляя их к одному общему направлению. Это направление Писемский называет "напряженностью" и опреде-



ляет его как "стремление сказать больше своего понимания" и "выразить страсть, которая сердцем не пережита" [8, с. 524]. Таким тенденциям, наметившимся в русской литературе 1820–1830-х гг., он противопоставляет творчество Гоголя, "оригинальное и свежее по содержанию" [8, с. 524]. С точки зрения Писемского, главным критерием в оценке истинной эстетической ценности произведения является категория смеха, причем среди всех средств комического особая роль принадлежит юмору. Сравнивая творчество Гоголя с произведениями А.Кантемира, Д.Фонвизина и А.Грибоедова, писатель приходит к выводу, что сатирическое направление имеет определенные временные рамки, тогда как юмор Гоголя существует вне временных и пространственных ограничений, он приобретает общечеловеческий, универсальный характер. Кроме того, гоголевский юмор преследует совершенно другие цели и опирается на иную мотивировку (Писемский использует термин "единица промера"): "...он первым устремляет свой смех на нравственные недостатки, на болезни души. ...Ноздрев, Подколесин, Плюшкин, Манилов и другие страдают не отсутствием образования, не предрассудочными понятиями, а кое-чем посерьезнее, и для исправления их мало школы и цивилизации" [8, с. 526]. Но, с точки зрения Писемского, общество не было готово к адекватному восприятию подобной авторской позиции и использованию новых "единиц промера". Именно по этой причине Гоголь довольно долго становился любимцем публики: "...надобно было, наконец, обществу воспитаться..., прежде чем оно в состоянии было понять значение произведений Гоголя, полюбить их, изучить и разнять... на поговорки" [8, с. 527]. Тезис об ошибочности утилитарной трактовки творчества Гоголя, которая базируется только на социальных аспектах, с новой силой зазвучал в современном литературоведении.

В частности, утверждение Писемского об универсальности комических персонажей писателя применимо к художественной речи его произведений. Внимание акцентируется на том, что Гоголь дает особый типический язык каждому новому типу персонажей. Особое отношение писателя к средствам художественной речи Писемский расценивает как новаторский подход, и высшую степень мастерства, поскольку "язык этот бьет живым ключом и каждым словом обличает самого героя" [8, с. 526].

В своей статье Писемский анализирует средства создания и обрисовки образов основных персонажей второго тома "Мертвых душ", учитывая не только такие характеристики, как "комизм",

"лиризм", "дидактизм". Он прибавляет к ним еще две – "естественность" и "фальшивость". Образы Тентетникова, генерала Бетрищева, Петра Петровича Петуха, созданные при помощи комических средств, вызывают у критика истинное восхищение, поскольку они в высшей мере "естественны". Но, вспоминая об особенностях замысла автора и его обещании создать положительные образы, которые бы вызвали любовь читателя, писатель констатирует, что с этой задачей Гоголь не справился. Он считает, что, "снедаемый желанием непременно сыскать и представить идеалы", Гоголь обрекает себя на "труд упорный, насильственный" [8, с. 532]. Больше того, писатель вообще отрицает возможность создания полноценных и реалистичных характеров по заранее выработанной схеме: "Поэт узнает жизнь, живя в ней сам... Ему не для чего устраивать в душе своей суд присяжных" [8, с. 529]. Улинька Бетрищева и Костанжогло в трактовке Писемского не полноценные художественные образы, а резонеры авторских идей, поэтому они подпадают под определение "фальшивость".

Вспоминая об Улиньке, он говорит о том, что Гоголю никогда не удавались женские персонажи: "...при создании любезных ему женских типов великий мастер никогда не мог стать к ним хоть сколько-нибудь в нормальное отношение" [8, с. 524]. Одним из главных эстетических недостатков Писемский считает обилие восклицаний и патетики, а также излишний лиризм в портретных характеристиках и непосредственно в речи гоголевских героинь.

Лейтмотивом статьи можно назвать двойственное желание Писемского, с одной стороны, засвидетельствовать глубокое уважение к Гоголю, а с другой – выразить собственное понимание второго тома "Мертвых душ" и разочарование, связанное с тем, что его ожидания не оправдались: "Грустней всего, что эти ошибки великого мастера не могут быть извинены недоконченностью в отделке, или какими-нибудь пропусками, а напротив, ясно видно, что все сделано с умыслом, обдуманно, с целью поразить читателя..." [8, с. 538]. Писатель с горечью говорит о том, что идеал Гоголя был слишком высок, а потому недостижим не только для отдельного человека, но и для всего искусства. В статье Писемского в подтексте звучит мысль о том, что второй том "Мертвых душ", соответствующий замыслу автора и читательским ожиданиям, так и не был написан.

Интерпретируя творчество Гоголя, Писемский оставался типичным представителем своей литературной эпохи и ярким сторонником реализма как центрального метода изображения художест-

венной действительности. Но при этом он объективно подошел к оценке второго тома "Мертвых душ" и творчества писателя в целом и во многом предвосхитил критическое восприятие того времени. Одним из первых Писемский обратил внимание на универсальность гоголевских произведений, а также на необходимость исследования его творческого метода и индивидуального стиля при помощи эстетических категорий. Писатель предостерегал современников от сведения оценки наследия Гоголя к социальной детерминанте.

### **Литература**

1. Анненков П. Литературные воспоминания. – М.: Правда, 1989.
2. Воропаев В. "Духом схимник сокрушенный..." // <http://pravoslavie.org.ua/index.php.html>.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 7: Письма – М., 1986. – С. 259–262.
4. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой пьесы // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – Т. 4: Драматические произведения. – М., 1985. – С. 215–247.
5. Лотман Л. А.Ф.Писемский // История русской литературы: В 4 т. / Под ред. Н.И.Пруцкова. – Т. 3. – Ленинград, 1982. – С. 203–231.
6. Михед П. Апостольський проект Миколи Гоголя (спроба реконструкції) // VII Міжнародні Гоголівські читання: Збірник наукових праць. – Полтава: ПДПУ, 2004. – С. 7–15.
7. Писемский А. Избранные письма // Писемский А. Собрание сочинений: В 9 т. – Т. 9. – М., 1959. – С. 566–601.
8. Писемский А. Сочинения Н.В. Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Часть вторая // Писемский А. Собрание сочинений: В 9 т. – Т. 9. – М., 1959. – С. 523–546.
9. Пустовойт П. А.Ф.Писемский в истории русского романа. – М., 1969.
10. Шикман А. Деятели отечественной истории: Биографический справочник. – М., 1997.

**О.А.Бабенко**

### **"Ревизор" Н.В.Гоголя в эстетике и драматургии В.В.Набокова**

"Ревизору" Н.В.Гоголя посвящены многочисленные исследования [9; 13; 14]. Одной из нетрадиционных работ является книга В.В.Набокова "Николай Гоголь", значительная часть которой отве-

дена анализу "Ревизора". Произведение было написано на английском языке в 1942–1944 гг. по заказу Джеймса Лохлина [7, с. 68], владельца издательской фирмы "Нью дирекшнз", с целью ознакомления американских студентов филологических факультетов с жизнью и творчеством известного русского писателя, считающегося самым непереводимым после Пушкина. Первое издание: Norfolk, Conn.: New Directions, 1944. Перевод Е.Голышевой при участии В.Голышева впервые опубликован в журнале "Новый мир". – 1987. – №4. Книга первоначально должна была называться "Гоголь в Зазеркалье" (Gogol through the Looking Glass), но в конечном итоге Набоков остановился на нейтральном варианте заглавия.

Структура книги демонстрирует привычные для Набокова экспериментальные элементы. На первой странице сообщается о смерти Гоголя, а завершается книга его рождением. Вопреки требованиям издателя, Набоков написал не популярное пособие с пересказом сюжетов гоголевских произведений, а довольно субъективное литературоведческое исследование самых крупных творений Гоголя, через которые просвечивает мистический образ самого творца. И лишь по неукоснительной просьбе Лохлина Набокову пришлось дополнить свой труд хронологическим справочником, с краткими, по-набоковски ироничными комментариями. Эта "эксцентричная книга о Гоголе" [7, с. 149] вызвала бурю негодования в литературоведческих кругах. В "Нью-Йоркере" появилась рецензия американского критика и друга Набокова Эдмунда Уилсона. "Он язвительно критиковал набоковские "позерство, выверты и тщеславие, которые он словно бы вывез из Санкт-Петербурга начала века... и ревностно хранит в изгнании... Особенно невыносимы его каламбуры" [7, с. 95]. Но, по мнению исследователя Б.Бойда, "в англоязычном мире эта набоковская книга сделала для Гоголя больше, чем любая другая" [7, с. 68]. В 1954 г. Набоков прочитал лекцию в Канзасском университете на тему: "Гоголь, человек и маска", что "стало одним из крупнейших событий года" [7, с. 312–313].

Целью статьи является рассмотрение индивидуально-авторского понимания "Ревизора" Гоголя в книге Набокова "Николай Гоголь", изучение влияния этого гениального произведения русской литературы на эстетическую концепцию Набокова и его драматургию. В работе исследуются сходные позиции обоих писателей в видении искусства.

Знакомя англоязычного читателя с Гоголем, Набоков не преминул дать краткий анализ всех известных переводов Гоголя. Владея в совершенстве русским и английским языками, храня до последнего вздоха русский дух, Набоков с досадой видел, во что превратился Гоголь в неумелых переводах, в каком приглаженно-стандартизированном виде он подавался читателю. Больше других досталось переводчице "Ревизора" Констанс Гарнетт. Набоков сетовал на то, что его работа по написанию "Николая Гоголя" продвигалась медленно: "Я уже потерял неделю, переводя нужные отрывки из "Ревизора", так как не могу работать с сухим дерьмом Констанс Гарнетт" [7, с. 57].

Одно из главных утверждений Набокова в "Николае Гоголе" состоит в том, что Гоголь – мастер тонких языковых приемов и что единственный путь постижения его творений – идеальное знание русского языка. Набоков сожалеет о том, что в переводах Гоголя на английский язык сглаживаются или исключаются именно те причудливые повороты, которые и делают его столь завораживающим.

Набоков приводит типичные ошибки, прячущие от читателя изысканный бурлескный стиль Гоголя: "Описывая Бобчинского и Добчинского, Гоголь говорит, что они "оба с небольшими брюшками", что позволяет представить их себе малорослыми и в целом довольно щуплыми – это чрезвычайно важно, чтобы не исказить впечатления, которое Бобчинский и Добчинский должны производить. Констанс Гарнетт же пишет в переводе "both rather corpulent" (оба довольно крупные) – и тем самым убивает Гоголя" [15, с. 431]. Англоязычной переводчице также было невдомек, что такое "габеруп", который попечителю богоугодных заведений надлежало давать больным. "Овсяный суп" превращается в "clear soup" (бульон) [15, с. 432].

Из наиболее несуразных ошибок перевода Набоков отмечает: "Одна из пяти-шести книг, которые прочел за свою жизнь судья, становится "The Book of John the Mason" (Книгой Иоанна Масона), название почти что библейское, тогда как на самом деле речь идет об описании приключений Джона Мейсона (возможно, вымышленных), жившего в XVI столетии английского дипломата и авантюриста, который собирал сведения о делах на континенте по поручению королевской семьи Тюдоров" [15, с. 432]. Неудивительно, что, прочтя "такого" Гоголя, иностранный читатель задавался вопросом: "И почему русские так возвеличивают этого писателя?"

Рассказывая о "Ревизоре", Набоков настаивает на том, что сюжет пьесы не имеет значения, "как и все сюжеты гоголевских произведений" [15, с. 432]. Он развивает мысль о большем значении подтекста произведений Гоголя по сравнению с видимой идеей, делая акцент на сновидческой реальности, которая оказывается более явной, чем сам сюжет. Ю.Манн в работе "Комедия Гоголя "Ревизор" также говорит о сновидческой реальности как основе произведения: "Нельзя было лучше передать дух "миражной жизни", чем создав миражную интригу комедии" [13, с. 64]. В этой второй реальности и раскрывается основная идея творений Гоголя. М.А.Чехов, актер, исполнявший роль Хлестакова (которую Гоголь считал главной и самой трудной, неоднозначной), сказал, "что трактует Хлестакова как "сон", приснившийся городничему" [21, с. 576].

В драматическом творчестве Набокова концепции организованного сна и двойной реальности являются основополагающими. В одной из ранних пьес "Смерть" (1923) автор так запутывает читателя художественным двоемирием, что тот просто не в состоянии понять, была ли в "Смерти" показана смерть или создатель драмы одурачил читателя вместе с героями. Открытый финал усиливает возможность двух вариантов толкования произведения. Причем оба полноценны, и отрицание вероятности одного из них либо лишает пьесу драматичности, либо огромной части художественной ценности [См.: 3, с. 181–182]. В творениях Гоголя и Набокова двойная реальность нерасчленима на составляющие, а граница перехода из одного мира в другой призрачна и неуловима.

Другую пьесу Набокова, уже из зрелого периода драматического творчества, можно назвать драмой-миражом. "Изобретение Вальса" (1938) является полным воплощением концепции организованного сна. Автор, намекая на нереальность изображаемого, вводит персонаж по имени Сон, которого, в соответствии с авторской ремаркой, "может играть женщина". В английском варианте пьесы этот герой приобретает имя Трансе. Сон – в прямом и метафорическом смысле – помощник и муза безумного изобретателя Сальватора Вальса, захватившего власть в неведомом государстве (взятом, по всей видимости, тоже из сна, но издали напоминающем Германию перед Второй мировой войной). Когда упоенный владичеством Вальс доходит до высшей точки умпомешательства, оказывается, что все действие было бредовым сном изобретателя, вместо трона

тирана удостоенного лишь недолгой встречей в кабинете Министра, откуда безумца не без успеха вытолкали [См.: 2, с. 79].

Набоков говорил о своеобразном мире в "Ревизоре", о потусторонней реальности, прорывающейся сквозь фон пьесы. Она, по мнению писателя, "и есть подлинное царство Гоголя" [15, с. 441]. Истинным царством Набокова можно назвать ту же ирреальность, что и у Гоголя, но по-особому преломленную сквозь призму набоковского мировоззрения. Как говорил Набоков, "великая литература идет по краю иррационального" [15, с. 503]. И задача исследователя – не упустить эту потусторонность, проникнуть в нее, распознавая глубинный смысл произведения.

Для Набокова "Ревизор" – это не "изображение русской жизни" и даже не обличение бюрократического устройства государственного аппарата в России, а нечто другое. Набоков находит особую прелесть "Ревизора" в детальности, отмечая, что второстепенные персонажи, о которых мельком упоминается в пьесе, так и не появляются на сцене. Тем самым нарушаются привычные драматические условности. Читатель или зритель жаждет увидеть момент, когда выстрелит ружье, "но ружья Гоголя висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков и состоит в том, что они никак не материализуются" [15, с. 435].

Сходная эстетическая концепция прослеживается и у Набокова. В пьесе "Событие" (1938) ожидаемое так и не происходит, а ужасающий возможным появлением Барбошин подменяется комичным Барбашиным. Так в "Ревизоре" состоялась подмена настоящего ревизора Хлестаковым. В набоковской "Смерти" нет смерти, а в "Изобретении Вальса" нет чудо-изобретения под названием телемор, реален только сон безумца Сальватора Вальса.

Исходя из всего вышесказанного, нетрудно осознать, почему Набоков был крайне не согласен с трактовкой "Ревизора" как сатиры на бюрократическую взяточническую жизнь в России. Прочти Набоков утверждение Ю.Манна, что "ситуация ревизора политическая" [13, с. 34], он бы еще более возмутился как философ и эстет. Автор "Николая Гоголя" определяет "Ревизора" как сновидческую пьесу, "государственный призрак" [15, с. 443]. Набоковское понимание "Ревизора" сходно с видением пьесы Ходасевичем, который сказал, что главной (но не единственной!) целью Гоголя в данном произведении "было в пошлости маленького города представить пошлость

всего человечества" [21, с. 573].

Мировоззренческие позиции Гоголя были близки Набокову настолько, что даже извечный эстетический вопрос о Творце и творении, об основаниях истинного искусства у обоих писателей решается одинаково. В книге о Гоголе Набоков утверждает, что "гений Гоголя – это и есть та самая рябь на воде; дважды два будет пять, если не квадратный корень из пяти, и в мире Гоголя все это происходит естественно" [15, с. 507]. Пересоздание действительности, а не жалкая рефлексия по поводу реальной жизни наблюдается и в мире Набокова. В эссе "Искусство литературы и здравый смысл" Набоков настаивает на таком понимании искусства: "Настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его ребро, – такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать" [18, с. 474].

В этом же эссе, критикуя здравый смысл, Набоков усиливает свое сродство с Гоголем, в работе о творчестве которого он называет его "странным созданием" [15, с. 503]. Образ Гоголя-художника сходен с образом Набокова. По Набокову, "гений всегда странен". Гоголь в его представлении тоже странен и далек от ненавистной здоровой посредственности. В.Ф.Ходасевич ясно определил эту набоковскую концепцию истинного искусства, приверженцем которой, по всей видимости, был и сам: "Всякий истинный художник, писатель, поэт, в широком смысле слова, конечно, есть выродок, существо, самую природой выделенное из среды нормальных людей" [21, с. 458]. В "Николае Гоголе" вырисовывается именно такой образ писателя. Не зря эпиграфом к книге взят абзац из "Записок сумасшедшего", начинающийся так: "Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною!" [15, с. 403].

На протяжении всей жизни Набокова занимала проблема человеческого сознания [См.: 4], возможность постичь глубины сознания своего "Я" и проникнуть в "Другого". Б.Бойд выдвигает в качестве первого постулата набоковской философии "первичность сознания, сознания, которое есть "единственная реальность мира и величайшее ее таинство" [8, с. 345]. Ю.Манн подметил, что "Гоголь находит сценическое движение в неожиданностях, которые проявляются в самих характерах, в многогранности человеческой души, как бы примитивна она ни была". Что сходно с набоковским пониманием эстетики Гоголя: "Она (великая литература, со ссылкой на Гоголя. –



О.Б.) обращена к тем тайным глубинам человеческой души, где проходят тени других миров, как тени безымянных и беззвучных кораблей" [15, с. 510]. Гоголь и Набоков вслед за ним оказываются на том "сверхвысоком уровне искусства", когда писателя уже не занимают судьбы обездоленных людей или вопросы о несправедливости государственной власти. Единственная проблема на этом уровне реальности в искусстве – тайна человеческого сознания.

Набоков не раз высказывался о своей нелюбви к "большим идеям". К творчеству Набокова применимы его собственные слова о работах Гоголя: "Его произведения, как и всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей" [15, с. 511]. Вместе с тем Набоков отрицает односторонность Гоголя, отсутствие предпочтения им какой-либо формы или приема, что было впоследствии подмечено и в работе И.Вишневской. Ее слова об эстетике Гоголя можно отнести и к набоковской концепции искусства: "Пестрый яркий, движущийся сплав всего лучшего, добытого художественными поисками веков" [9, с. 197].

Сам Набоков отрицал влияние Гоголя на свое творчество: "Отчаявшиеся русские критики, трудясь над тем, чтобы определить влияние и уложить мои романы на подходящую полочку, раза два привязывали меня к Гоголю, но, поглядев еще раз, увидели, что я развязал узлы и полка оказалась пустой" [15, с. 514]. Но для литературных критиков уже не внове недоверие к публичным высказываниям Набокова о себе. Случай с Гоголем – очередная мистификация. Тем более, что Набоков говорит о непричастности своих романов к гоголевскому влиянию. По крайней мере, в пьесах Набокова это влияние обнаруживается.

Возьмем самую насыщенную гоголевским духом пьесу Набокова "Событие". В.Ходасевич в своей рецензии в "Современных записках" предложил рассматривать ее как "вариант" к "Ревизору". Иван Толстой называет "Событие" "зеркальным замыслом" "Ревизора", так как у Гоголя развитие действия идет от фарса к реальной опасности, а у Набокова – "от действительной опасности к фарсовому финалу" [20, с. 36]. Автор одной из известных биографий Набокова А.Зверев подчеркивает сходство "Ревизора" и "События": "Между этими двумя пьесами и правда немало общего: и там, и здесь ждут, что случится что-то ужасное, и в обоих случаях оказывается – ужас внушен некой фантазмагорией, помрачением ума" [11, с. 280]. Главнейший импульс "Ревизора" – страх [13, с. 8], в "Событии" действие развивается тоже

благодаря страху. Развязка обеих пьес тоже имеет много общего, за исключением того, что Набоков перенес "немую сцену" в конец второго действия. Как в "Ревизоре" после финального сообщения Жандарма раскрывается никчемность пресмыкательства перед мнимым ревизором Городничего и других, так и в "Событии" после слов Мешаева Второго обнажается низость страха Трощейкина перед туманным, так и не появившемся из прошлого Барбашиным.

А.Арьев в работе "И сны, и явь" выдвинул гипотезу о существовании особого "набоковского типа культуры", одним из основных признаков которого является "реминисцентная отзывчивость" [1, с. 205]. Реминисценции в чистом виде у Набокова встречаются не часто. Набоков не был любителем общения с читателем напрямую и ориентировался в своих текстах на читателя-интеллектуала, эрудита, за что некоторые критики называют писателя садистским. Расшифровывать набоковские тексты – большой труд. Нужно быть полиглотом и знать, по крайней мере, классические тексты русской литературы.

Набоков опровергал высказывания о реминисцентной насыщенности своих произведений: "Я <...> никогда не мог понять, – писал он, – почему от каждой моей книги неизменно начинают метаться в поисках более или менее известных имен на предмет пылких сопоставлений" [16, с. 47]. Тем не менее, Набоков называл спутниками истинного искусства пародию и аллюзии. Разрешить это противоречие можно так: реминисценции как заимствования (их наличие в своих произведениях Набоков отвергал) отличаются от "реминисцентной организации текста как нового способа художественного освоения реальности" [12, с. 48].

Рассмотрим набоковский способ реминисцентной организации драматического текста на примере двух пьес – "События" и "Изобретения Вальса". В задачу нашего исследования не входит изучение реминисценций, связывающих произведения Набокова со многими именами писателей русской и мировой литературы XIX–XX веков. В этой работе остановимся только на Гоголе.

Как говорилось выше, "Событие" соотносится с "Ревизором", о котором Набоков сказал, что это "самая великая пьеса, написанная в России" [15, с. 429]. Героиня набоковского произведения Любовь, жена заурядного портретиста Трощейкина, говорит матери (прозрачный намек автора) о начавшейся суматохе: "Одним словом:

господа, к нам в город приехал ревизор". В позднем автокомментарии к своей пьесе Гоголь говорил о том, что настоящим ревизором является смерть. В "Событии" без смерти тоже не обошлось. Угроза смерти стала ревизором никчемной жизни Трощейкина. Не удивительно, что фамилии героев обеих пьес – Хлестаков и Трощейкин – перекликаются: один "хлещет", а другой "трещит".

Кульминационный момент второго действия представляет собой аллюзию на финальную "немую сцену" "Ревизора" [10, с. 4, 92]. Диалог душ Любви и Трощейкина происходит на фоне замерших фигур гостей Опаяшиной. "Литераторша" зачитывает эпизод об умирающем лебеде с одним поджатым, а другим расправленным крылом (О символике крыльев в этом отрывке см.: 5, с. 10). Автор пишет в ремарке: "Она читает с ясным лицом, но как бы удалилась в своем кресле, так что голос ее перестает быть слышен, хотя губы движутся и рука переворачивает страницы. Вокруг нее слушатели, тоже порвавшие всякую связь с авансценой, сидят в застывших полусонных позах: Ревшин застыл с бутылкой шампанского между колен. Писатель прикрыл глаза рукой. Собственно, следовало бы, чтобы спустилась прозрачная ткань или средний занавес, на котором вся их группировка была бы нарисована с точным повторением поз".

Таким образом, Опаяшина в центре соотносится с Городничим "посередине в виде столба, с распростертыми руками и закинутой назад головой". Описание поз Ревшина и Писателя соответствует их идейному содержанию, как в гоголевской сцене каждому герою подобраны положение и выражение лица, выражающие их сущность. У Набокова другие слушатели Опаяшиной схвачены в "полусонных позах", а у Гоголя "прочие гости остаются просто столбами".

После соединения Любви и ее мужа "кончиками крыльев" на "мгновенной высоте" Трощейкин замечает об остальных героях: "Это так – мираж, фигуранты, ничто. Наконец, я сам это намалевал. Скверная картина – но безвредная". Это "визуальная театральнo-драматургическая аллюзия" [6, с. 571]. Застывшие гости в "Событии" и куклы генералов из "Изобретения Вальса" – это гоголевская "немая сцена", но также и намек на две знаменитые постановки В.Э.Мейерхольда – "Ревизора" и "Балаганчика".

Существует точка зрения о влиянии мейерхольдовского театра на "Событие". В самом деле, пьеса Набокова очень напоминает гоголевского "Ревизора", особенно в постановке Мейерхольда, и не только

по признакам внешним. В "Ревизоре" Мейерхольда немую сцену изображали куклы. Сам Набоков высоко ценил постановку "Ревизора" Мейерхольда. Последний по словам писателя, "создал сценический вариант "Ревизора", который в какой-то мере передавал подлинного Гоголя" [15, с. 431; 9, с. 57]. И.Вишневская вообще говорит о дерзком прорыве "Мейерхольда к "Ревизору" как целостной картине гоголевского творчества" [9, с. 123]. С этим высказыванием явно не согласился бы Ходасевич, понимавший мейерхольдовскую постановку как "свою" пьесу "по Гоголю" [21, с. 577]. Мы же склонны признать влияние мейерхольдовской постановки "Ревизора" на "Событие".

В "Событии" Набоков не ограничивается гоголевским "Ревизором", обращаясь и к другим произведениям. В образе Трощейкина наблюдается сходство с Чартковым из "Портрета" Гоголя [6, с. 562]. Они оба пишут "портретики за деньги", рисуют "отцов семейств". А появление на сцене Вагабундовой усиливает мотив ожившего портрета, использовавшийся в гоголевском рассказе. Чартков рисовал двойной портрет Lise [10, с. 3, 90], а Трощейкин – Вагабундовой. Ее портрет, за который Трощейкин рассчитывает получить деньги, образует параллель к портрету старика, ожившему во сне Чарткова и принесшему ему деньги.

Таким образом, в формировании как эстетико-философских воззрений Набокова, так и его драматических принципов важную роль играло творчество Гоголя. Драматургия Набокова, являясь синтетическим плодом традиций русской классической литературы и модерна, в основании своем представляет наследие именно классики. И почетное место здесь отведено Гоголю, творческий гений которого близок набоковскому. Сверхвысокое понимание цели художника, стремление к выходу на трансцендентный уровень искусства и реализация этого выхода были присущи обоим писателям. Набоков, одаривший англоязычного читателя "настоящим" виртуозным Гоголем благодаря книге "Николай Гоголь", был сам обогащен влиянием его языковых и изобразительных приемов. И эта любовь к Гоголю-художнику наиболее явно отразилась в реминисценциях на пьесу "Ревизор".

### **Литература**

1. Арьев А. И сны, и явь (О смысле литературно-философской позиции В.В.Набокова) // Звезда. – 1999. – №4. – С. 204–213.
2. Бабенко О.А. Концепция организованного сна в драматургии

В.В.Набокова // Слобожанщина–Донбасс: Научно-методический сборник филологических работ. Вып. 5. – Луганск: Альма-матер, 2006. – С. 62–81.

3. Бабенко О.А. Мотив игры в поэтике В.В.Набокова // Вісник Луганського національного педуніверситету імені Тараса Шевченка. – 2005. – №15 (95). – С. 176–183.

4. Бабенко О.А. Расширяя границы (о типологии сознания в драматургии В.В.Набокова) // Наукові записки Харківського національного педуніверситету ім. Г.С.Сковороди. Вип. 2(50). – Харків: ППВ Нове слово, 2007. – С. 122–130.

5. Бабенко О.А. Символы в драматургии В.В.Набокова // Вісник Луганського національного педуніверситету імені Тараса Шевченка. – 2007. – №2(119). – С. 6–15.

6. Бабилов А. "Событие" и самое главное в драматической концепции В.В.Набокова // В.В.Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В.Набокова: Антология: В 2 т. / Сост. Б.В.Аверин. – СПб.: Изд. РХГИ, 2001. – Т. 2. – С. 559–586.

7. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. – М.: Изд-во "Независимая Газета"; СПб.: Издательство "Симпозиум", 2004. – 928 с.

8. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. – М.: Изд-во "Независимая Газета"; СПб.: Изд-во "Симпозиум", 2001. – 695 с.

9. Вишневская И.Л. Гоголь и его комедии. – М.: Наука, 1976. – 256 с.

10. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 3. – 336 с.; Т. 4. – 432 с.

11. Зверев А.М. Набоков. – М.: Молодая гвардия, 2004. – 2-е изд. – 453 с. – (Жизнь замечат. людей: Сер. биогр. Вып. 903).

12. Злочевская А.В. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Русская литература. – 2000. – №1. – С. 40–62.

13. Манн Ю. Комедия Гоголя "Ревизор". – М.: Художественная литература, 1966. – 111 с.

14. Машинский С. Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1971. – 512 с.

15. Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Американский период. Собр. соч.: В 5 т.: Пер. с англ. А.Люксембурга / Сост. С.Ильина, А.Кононова. – СПб.: Симпозиум, 2004. – Т. 1. – 608 с. Текст цитируется по этому изданию без указания номера в списке и страниц.

16. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа "Приглашение на казнь" // В.В.Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В.Набокова: Антология: В 2 т. – СПб.: Изд. РХГИ, 1997. – Т. 1. – С. 47.

17. Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. Н.Артеменко-Толстой. – СПб.: Симпозиум, 2003. – Т. 5. – 832 с. Тексты пьес цитируются по этому изданию без указания номера в списке и страниц.

18. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост. Н.Г.Мельников. – М.: Независимая газета, 2002. – 704 с.

19. Паламарчук П. Театр Владимира Набокова // Дон. – 1990. – №7. – С. 147–153.

20. Толстой Ив. Набоков и его театральное наследие // В.Набоков. Пьесы. – М.: Искусство, 1990. – С. 5–42.

21. Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник: Избранное. – М.: Советский писатель, 1991. – 688 с.

**Л.С.Лушник**

### **Картины П.А.Федотова на уроках по изучению творчества Н.В.Гоголя**

Сравнительное изучение литературы и живописи – один из приемов активизации познавательной деятельности учащихся на уроках литературы.

Знакомство с живописными полотнами, сравнение их с литературными произведениями, сопоставление художественных средств памятников литературы и живописи заставит учащихся внимательнее всматриваться в языковую ткань изучаемого произведения, обострит их интерес к художественной форме, научит видеть специфику каждого вида искусства.

В настоящей статье предлагается один из приемов сравнительного изучения литературы и живописи – сопоставление произведений Н.В.Гоголя и П.А.Федотова. Близкие по мировоззрению и творческому методу, художники помогут учащимся лучше понять эпоху, способствуя развитию эстетического вкуса школьников.

Уже на первых уроках, посвященных изучению биографии Гоголя, необходимо познакомить учащихся с некоторыми фактами из жизни Федотова, особенностями его живописи. Это послужит экспозицией к непосредственному сравнению их творений.

Картины художника перекликаются с произведениями Гоголя, иногда они могут буквально служить иллюстрациями к эпизодам гоголевских книг.

Федотов разделял мысли Гоголя о необходимости изображать в жизни великое и малое. В работах обоих художников ученики смогут увидеть яркую картину разложения дворянско-бюрократического общества – тунеядство, жизнь за чужой счет, ложь и обман, само-

дурство, безудержные причуды, тупость и пошлость чиновников-бюрократов.

В рисунках и картинах Федотова ученики увидят чиновников, лакеев, офицеров, купцов, их характеры, поступки, быт. Ряд сцен, изображенных на картинах как будто выхвачены из живой действительности.

В картине "Утро чиновника, получившего первый крестик" Федотов раскрывает тему погони за орденами, чинами, пустое и глупое тщеславие молодого чиновника.

А рисунок Федотова "Взяточник" – это просто сцена из гоголевских "Мертвых душ". Увидев этот рисунок, ученики сразу вспоминают сцену встречи Чичикова и Кувшинного рыла в присутственном месте. "Чичиков, вынув из кармана бумажку, положил ее перед Иваном Антоновичем, которую тот совершенно не заметил и накрыл ее тотчас же книгою. Чичиков хотел было указать ему её, но Иван Антонович движением головы дал знать, что не нужно показывать..." [1].

Сходство в содержании произведений Гоголя и Федорова поможет ученикам глубже понять замысел художника и осмыслить его.

Особенность творческого метода обоих мастеров – в обобщающей силе созданных ими образов. Их интересуют переживания, характер, душевные и физические качества человека не только в индивидуальном своеобразии, но и в проявлении типических черт определенной категории людей. О героях Гоголя можно говорить во множественном числе: Чичиковы, Ноздревы, Собакевичи. Наглядное выражение сущности типичного характера увидит ученик в картине Федотова "Свежий кавалер". Образ чиновника в картине, подобно гоголевским Хлестаковым, Городничим, Коробочкам, правдив и глубоко типичен. Это продажный взяточник, раб системы. "Он свиреп и безжалостен, он утопит кого угодно, и ни одна складочка не дрогнет на его лице. Злость, чванство, бездушие – все присутствует на этом лице, в этой позе, фигуре в халате и босиком, в папильотках и с орденом на груди" [2].

Подчеркнув сходство героев произведений Гоголя и Федотова, следует обратить внимание на особенность персонажей.

Гоголь прилагает много усилий к тому, чтобы оттенить, подчеркнуть те или иные черты каждого из своих героев. Говоря о неопределенности характера Манилова, автор подчеркивает это качество частым употреблением персонажем ничего не значащего местоимения "этакое", отсутствием у него задора и даже неопределенностью погоды в день приезда Чичикова. В картинах Федотова учащиеся также могут обнару-

жить много мелких деталей, дающих яркую и отчетливую характеристику изображенных на полотнах людей. Так, в картине "Свежий кавалер" видим "беспорядок, царящий в комнате, загроможденной стульями, валяющимися на полу бутылками и разбитыми тарелками" [3]. Все это позволяет сделать вывод, что это комната нечистоплотного человека, склонного к разгулу и пьянству.

Каждый федотовский образ, подобно гоголевским персонажам, охарактеризован одной-двумя чертами, которые даны необычайно резко и зримо.

Композиция произведения – наиболее трудный для усвоения учащимися материал. В живописных картинах гораздо легче проследить композиционные особенности, адекватные приемам построения литературного произведения. Наиболее подходящей картиной для этой цели является "Сватовство майора". Начиная сопоставление композиции "Мертвых душ" и "Сватовства майора", необходимо напомнить гоголевскую манеру построения произведения – внутреннюю мотивированность сюжета. Гоголь обрисовывает действие во всех фазах его развития.

Так, изображая мошеннические дела Чичикова, Гоголь подробно описывает всю жульническую "одиссею" от первого до последнего шага героя.

Картина Федотова "Сватовство майора" – это целая повесть о жизни когда-то блестящего и богатого дворянина, майора, но теперь обедневшего. Чтобы выправить свое бедственное положение, он решил жениться на купеческой дочери.

Подобно Гоголю в "Мертвых душах", Федотов в своей картине дает развернутое действие с большим количеством лиц.

Действие в картине легко читается. Центральной группой картины является убегающая в испуге невеста, которую удерживает за платье мать. Постепенно от этой фигуры взгляд переходит направо, к отодвинутой на второй план фигуре купца, затем к свахе и останавливается на герое события – майоре, силуэт которого рельефно обрисован в просвете двери на фоне ярко освещенной стены.

Второстепенные персонажи картины – домочадцы – отодвинуты Федотовым на второй план слева, чтобы они не отвлекали внимания от главных лиц, но они изображены так же тщательно и подробно, как и основные персонажи.

Таким образом, при раскрытии композиции картины не упущена ни одна деталь. В картине господствует та же, что и в "Мертвых душах", внутренняя мотивированность происходящего, а описание



действия дано во всех подробностях.

Гоголь и Федотов рассказывают о жизни героев своих произведений детализировано, последовательно, постепенно раскрывая сюжет произведения и биографии действующих лиц.

Так, шаг за шагом сравнивая особенности произведений Гоголя и Федотова, учитель добьется более прочного усвоения учащимися специфики творчества Гоголя.

Задача современного урока литературы – представить каждое художественное произведение как явление человеческой культуры на определенном этапе ее развития.

### **Литература**

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – М.: Художественная литература, 1978.
2. Архангельская А.И., Федотов П.А. – М.: Изд. Гос. Третьяковской галереи, 1982.
3. Ацаркина Э.Н., Федотов П.А. – М.: Изд. Гос. Третьяковская галерея, 1982.
4. Стасов В.В. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М.; Л.: Искусство, 1977.

**Г.В.Самойленко**

### **Твори М.Гоголя в репертуарі Миколи Садовського**

"Всі ми пішли від Гоголя, – писав видатний український діяч театру Микола Садовський, – це наш великий учитель. Поруч з безсмертним Тарасом Шевченком геній Гоголя завжди буде витати в нашій літературі. Люблю Гоголя за його любов до народу, за любов до нашої пісні (а пісня – то душа народу), за любов до меншого брата-мужика, за його ненависть до чиновників та градоправителів – душителей свободи!" [1, с. 21].

Ці слова Миколи Карповича Садовського, видатного актора, режисера, організатора театральної справи в Україні, можуть служити основою для подальшого викладу матеріалу, пов'язаного з його практичною діяльністю, з ознайомлення українського читача з творами М.Гоголя рідною мовою, втіленням його спадщини на українській сцені.

Любов М.Садовського до Гоголя виразилася перш за все у глибокому знанні творчості письменника. Він не просто був читачем,

а перекладачем, видатним тлумачем творів письменника на сцені.

М.Садовський переклав українською мовою "Тараса Бульбу", "Ревізора", "Мертві душі", "Шинель", "Коляску", "Записки божевільного", "Іван Федорович Шпонка та його тітка", "Оглядини" ("Женитьба"), "Сутяжництво" ("Тяжба"), "Вечори на хуторі біля Диканьки", інсценізував повісті "Сорочинський ярмарок", "Як посварився Іван Іванович з Іваном Никифоровичем" ("За масляні вишкварки").

М.Садовський-перекладач – це особлива тема, яка заслуговує на спеціальну розмову, бо це яскрава сторінка в історії літератури.

Серед різних постановок, здійснених М.Садовським за творами Гоголя, виділяються дві – "Тарас Бульба" і "Ревізор". Повість Гоголя "Тарас Бульба" Микола Карпович любив і про це неодноразово заявляв у своїх виступах. Він вважав, що коли б Гоголь написав лише одного "Тараса Бульбу", то й цим твором він віддячив народові, що породив його. Образ Тараса Бульби М.Садовський розцінював як такий, у якому найяскравіше втілено "національні риси патріота-українця".

Тож, коли Михайло Старицький написав п'єсу за славнозвісною повістю, М.Садовський включив її до репертуару свого театру. Незадовго до цього він створив у 1906 р. разом із М.Заньковецькою на основі ніжинської і полтавської труп перший на Україні стаціонарний театр. У сезоні 1908–1909 років і була поставлена вистава "Тарас Бульба", для якої вперше готувалися декорації, костюми, реквізит. Як відзначає відомий режисер В.Василько, який у цей час працював у театрі, "постановка "Тараса Бульби" – одна з програмних, капітальних робіт Миколи Карповича. У ній яскраво була втілена тема патріотизму, вірності, братерства. Перше враження від вистави – це нічого показного, нарочито підкресленого. Їй притаманні суворість і простота. Усе гранично реальне, переконливе, глибоко правдоподібне. І в грі акторів, і в костюмах, і в декораціях – у всьому була глибина і велич творчого задуму авторів спектаклю, ніякої помпезності, театральщини, до якої легко можна було б вдатися при постановці історичних п'єс" [1, с. 59].

М.Садовський був завжди уважний до створення вистави, до кожної дії, продумував до дрібниць кожну мізансцену. У першій дії все відбувається на подвір'ї садиби Тараса Бульби. Чітко виписана декорація: добротна хата заможного козака з невеличким ганком, через усю сцену – частокіл, посередині її широка брама з хвірткою. Ліворуч на передньому плані – міцний, величезний дуб, під яким

стоїть стіл і лави. Все зроблено на совість – доботно, міцно. Саме тут відбудеться знаменита сцена зустрічі Тараса з синами Остапом та Андрієм, які повернулися з Київського колегіуму.

Тараса Бульбу грав сам Микола Садовський. Він уважно продумав вбрання, одягнувши білий жупан, який пасував до його сивої чуприни та вусів, червоні шаровари і такі ж чоботи, дорогий "слуцький" пояс, на якому зависала крива шабля, два пістолі, порохівниця, пірнач. Його риси обличчя (густі брови, орлиний пронизливий погляд) увиразнювали тип козака. Микола Карпович добре володів зміною голосу та пластичністю руху. І тут він обрав трохи хрипливатий, але міцний голос, а також тверду, хоча і старечу ходу.

Роль Остапа грав один із видатних учнів М.Садовського – Олександр Корольчук, який був у театрі вчителя з дня його заснування і до 1920 року. Високий на зріст юнак з розвиненою мімікою та пластичною виразністю, хорошим голосом – таким залишився він у пам'яті сучасників. О.Корольчук грав переважно характерні ролі. Серед кращих його робіт і гоголівські образи: Хорунжий ("Вій"), Чарівник ("Страшна помста") та Остап ("Тарас Бульба").

Андрія грав видатний актор Іван Мар'яненко, який працював у театрі з 1906 р. Він мав "прекрасні зовнішні та внутрішні дані – високу струнку постать, красиве обличчя, чудовий грудний голос, наявність певної акторської психотехніки, високу загальну культуру" [1, с. 192].

Підбір акторів на головні ролі відповідав гоголівським типам героїв: високі, статні, дужі стоять сини перед Бульбою. "Тарас глузує з їхнього довгополого вбрання. Андрій (І.Мар'яненко) стоїть засоромившись, а в очах Остапа (О.Корольчук) забігали бісики завзяття. Починається бій навкулачки батька з сином. У цій сцені не було ніякої метушливості, комедійності, події будувалися на цілковитому серйозі: випробування силою, ділом, а не словами. Тарас захоплювався, навіть пишався Остапом. Він бачив у ньому свою молодість, і сам ніби молодшав" [1, с. 136].

М.Садовський продумав кожну картину. Закінчилася зустріч з дітьми. Пішли розмови про подальшу їх долю. І глядач, слідкуючи за Тарасом – М.Садовським, розуміє, що збудження героя не випадкове. Він вважає, що змужніти сини зможуть лише на Січі, і це значить, що необхідно їхати туди зараз. Емоційність Тараса, коли він б'є горшки, викликана саме цим рішенням, цим піднесенням почуттів.

Глибоко психологічно розкрита сцена прощання матері з синами.

Образ матері створила видатна актриса Ганна Борисоглібська. Невисока на зріст, огрядна, з круглим обличчям, хитруватими очима, трохи хрипливатим голосом, актриса уміла яскраво створювати побутові образи. І в цій сцені бачимо, як Г.Борисоглібська правдиво, щиро, з великим драматизмом передає материнські почуття. Ніч. Мати, схилившись над головами своїх синів, проголошує, причитаючи в стилі народного голосіння, монолог. І в характері його виголошення відчувається, що мати назавжди прощається зі своїми дітьми. Материнське серце підказує їй, що вона їх більше не побачить. Це справляє сильне враження.

Всі, хто працював разом з М.Садовським, зокрема В.Василько, І.Мар'яненко та інші, звертають увагу на вміння режисера організувати масові сцени. М.Садовський досить чітко все продумував, вибудовував. Кожний персонаж масовки відігравав свою функціональну роль. І у виставі "Тарас Бульба" теж дуже вдало поставив народну сцену під Дубно. "Біля фортеці, що видніється вдалині, розкинувся військовий табір козаків, оточений возами з гарматами. Відчувається суворий побут походу, похмурий гумор, військова дисципліна. Кожний знає своє місце і завдання. Все організоване, чітке, виразне. Спускається ніч, і у таборі поступово стихає вир життя. Своєю природністю і невимушеністю ця сцена справляє сильне враження" [1, с. 53].

Тарас Бульба приліг на возі. Він стомився і заснув. Прокидаючись, він промовляв лише одну фразу. Але М.Садовський робив це природно, не відчувалося ніякої награності. Це був природний стан людини, що, не розслабляючись, поринала в сонне забуття. І тому Тарас не звернув уваги ні на жінку-татарку, ні на сина Андрія, які витягли у нього з-під голови мішок з хлібом. Монотонно щось промовляючи, Тарас повернувся на другий бік. І все це зроблено М.Садовським психологічно правдиво.

Велике враження залишала сцена страти Андрія. М.Садовський глибоко розкриває переживання. Важливу роль відіграють і міміка, й інтонації голосу, і ритм гри. Посередині сцени твердо, трохи розставивши ноги, стоїть Тарас-Садовський, суворим поглядом дивиться на Андрія. І може, перед Бульбою промайнули епізоди з дитячого та юнацького життя сина, який зрадив надії батька. Ось звучить трохи надтріснутий голос Тарасового вироку: "Я тебе породив, я тебе і вб'ю". Хоча на сцені багато козаків, але глядач не звертає уваги на

них. Все зосереджено на двох героях, на тій трагедії, яка розіграється через хвилину. Тарас і Андрій пильно дивляться один на одного, їх погляди зійшлися. У цю хвилину батько втратив не просто сина, а захисника Батьківщини. Тому природно прозвучали постріл і слова: "Чим не козак був?" І в цій репліці відчувався страшний біль, глибокий сум. Всю сцену М.Садовський будував на поглибленому психологізмі, передавав глибоке батьківське горе. "Це була справжня патетична трагедійна сцена", – підкреслював В.Василько.

Продумано поставлена і остання сцена загибелі Тараса. Фінал п'єси. Охоплений полум'ям, Бульба, перериваючи слова від болю і задухи, бо не вистачає йому повітря, кричить козакам, які знаходяться біля човнів, спрямовує їх врятування і закликає повернутися і віддячити ляхам.

Вистава була зіграна майстерно, бо всі актори відчували особливу відповідальність. М.Садовський добивався від кожного актора точної передачі характеру героя, створення того типу, який би відповідав епосі. Учасник цього колективу актор І.Мар'яненко відзначав, що М.Садовський краще поставив цю виставу, ніж М.Кропивницький. "І декорації, і костюми, і масові сцени, і музичне оформлення – все перевершувало давню поставу Марка Лукича. Спектакль звучав як широке монументальне полотно героїчних подій. Та прекрасне в цілому виконання Тараса Садовським вже не могло дорівнятися до виконання Кропивницького, – Миколі Карповичу не вистачало голосових ресурсів" [2, с. 164]. І все ж М.Садовський по-своєму зумів майстерно створити образ Тараса, який надовго запам'ятався глядачам.

До постановки п'єси Гоголя "Ревізор" М.Садовський готувався заздалегідь. Він спочатку її переклав українською мовою, а потім продумував характер втілення на сцені, бо відчував з боку деяких діячів театру та журналістів негативну реакцію на його працю. Журнал "Театр и искусство" писав: "Хохлы после гопаков и горилки на театральных подмостках вздумали удивить мир постановкой пьесы "Ревизор" Гоголя, и, как слышно, в первый раз она пойдет в театре Садовского в Киеве. Это номер..." [3, с. 164]. Деякі критики задум М.Садовського сприймали як "нахабність".

Сам режисер розумів, що постановка "Ревізора" – це певний іспит "на право стати з високо піднесеною головою серед усіх європейських театрів" [3, с. 164]. Тому необхідно було зосередитись і, як висловився М.Садовський, "усім ворогам української культури заткнути пельку" [3, с. 165].

Перш за все М.Садовський, працюючи з акторами, намагався відключити їх від того шаблону, який уже утвердився в театрі щодо постановки "Ревізора" і гри на сцені. Він вимагав творити характер, ліпити образ персонажа, пам'ятаючи, що подібні типи зустрічаються не лише в Саратовській губернії Росії, а й в Україні. "Хоч Гоголь і написав п'єсу по російському... – звертав увагу М.Садовський, – але він, мабуть, сам того не почував, що всі дієві особи його суто українські типи, якими тоді кишіла наша благодатна Україна" [3, с. 165].

Колектив театру відчував відповідальність і довго працював над п'єсою. Проведено було понад 20 репетицій і лише після цього вирішено було показувати виставу глядачам.

М.Садовський уважно поставився до відбору акторів і розподілу ролей. Наводимо список виконавців першої постановки "Ревізору" на сцені: Городничий – М.Садовський.

Жінка його, Анна Андріївна – О.Полянська.

Марія Антонівна, дочка їхня – Л.Петляш.

Хлестаков – І.Мар'яненко.

Бобчинський – І.Загорський.

Добчинський – І.Ковалевський.

Купець Абдулін – Ю.Милович.

Суддя Ляпкін-Тяпкін – М.Вільшанський.

Попечитель богодільні Земляника – Ф.Левицький.

Директор шкіл Хлопов – Г.Березовський.

Поштмейстер Шпекін – О.Певний.

Коробкін – Є.Рябчинський.

Слюсарша – Г.Борисоглібська.

Унтер-офіцерша – П.Колісничиха.

Підшльопкіна – М.Марченко.

Держиморда – Я.Зубко.

Свистунов – М.Миленко.

Мишка – Я.Доля.

Лікар Гібнер – К.Верховинець.

Йосип – С.Паньківський.

Переважна більшість акторів – це самобутні особистості, які поставилися до роботи з усією відповідальністю. Хвилювалися. Виконавець ролі Хлестакова відомий актор І.Мар'яненко зізнавався, що перед ним, актором, який здебільшого грав з пристрасті героїв у козацькому вбранні, стояло вельми складне завдання створити образ хвастуна, "що не має ніякого контролю над своїми словами і вчинками, що паморочить інших брехнею, як чимось цілком реальним; я

мусив втілити істоту, вдягнену у випадково вцілілий фрак – "свистульку" з підрізаними полами, – істоту з такими ж дрібними руками, яке дрібне було життя Хлестакова до фатальної помилки, коли його прийняли за ревізора. Воістину колосальні труднощі стояли передо мною" [2, с. 160].

Напруга, хвилювання були не лише серед акторів, але і в залі, серед глядачів, бо чекали, що ж то покажуть актори і чи будуть танцювати чиновники гопак, підкріплюючи його горілкою. Але були і ті, що сподівалися на успіх, бо вірили М.Садовському, його таланту.

І.Мар'яненко стверджував, що в першій дії "від хвилювання навіть у Садовського рвався і не слухався голос". Був знижений темп. Але актори, переборовши хвилювання, провели нормально не лише першу дію, але і другу. "У третій дії, починаючи зі сцени Мар'ї Антонівни та Анни Андріївни, настає чіткіший перелам у сприйманні вистави, а четверта дія вже завойовує переважну більшість глядача. Проте меншість протестує і демонстративно залишає театр. У п'ятій дії стає ясно, що перемога на нашому боці" [2, с. 160].

Вистава йшла в реалістичному плані. І М.Садовський, і актори, які були зайняті у ній, намагалися підкреслити сатиричний бік твору, соковито подати кожний образ. Поступово створився чудовий акторський ансамбль. Кожний сам по собі і в цілому разом подали п'єсу Гоголя майстерно.

Скрізь, де показували виставу, її приймали захоплено, нагороджуючи акторів гучними оплесками та неодноразовими викликами на сцену. Але були й ті, що у пресі намагалися применшити успіх вистави.

М.Садовський включив п'єсу Гоголя "Ревізор" і в програму гастрольної поїздки до С.-Петербурга. Звичайно, хвилювалися ще більше – "Ревізор" у столиці малоросійською мовою! Як поставиться глядач, чи приймуть виставу? Ці та інші питання виникали неодноразово.

Актор Григорій Березовський, який виконував роль директора шкіл Хлопова, у своїх "Згадках" наводить свідчення і про поїздку до столиці: "Усі хвилювалися, – зазначає він, – як прийме нас столична публіка. Перед початком вистави швейцар доповів Миколі Карповичу, що О.С.Суворін (редактор газети "Новое время" і відомий театральний діяч – Г.С.) хоче бачити п. директора. Увійшов Суворін – величезного зросту і на вигляд "стопроцентний бюрократ". Привітавшись з Миколою Карповичем, почав іронічно розпитувати, у чім граємо "Ревізора" – чи у свитках, чи в "зипунах". Микола Карпович

посміхаючись запитав його: "А в чім на російській сцені грають "Отелло", співають "Ріголетто", "Сільську честь"? Обидва засміялися, і Суворін сказав: "Подивимось, подивимось!" Під грім оглєсків пройшли перші три дії. Після третьої дії знов підходить за куліси Суворін, з ним два генерали з царськими коронами на еполетах. Суворін приходить до Миколи Карповича і, віддаючи рукою доземний уклін, урочисто каже: "Привіт тобі, Миколо Карповичу, від усього Петербурга! Спасибі! Ніяк не сподівався! Адже Александрінка – колиска "Ревізора", але ти вніс щось свіже, нове. Я відчуваю запах гоголівських степів". Після останньої дії викликали всіх без кінця, доки не опустили залізної завіси" [4].

Газета "Обозрение театров" писала про виставу: "Безсмертна комедія Гоголя знайшла собі гідних втілювачів в особах малоросів. Геніальна сатира, пройнята блискучим гоголівським гумором, якнайкраще підходить до вчорашніх виконавців. Багато продуманості, багато життя в їхній грі.

Особливо хороший п.Садовський. У кожному русі, у кожному слові талановитого актора відчувається цільний і закінчений тип городничого... Вся мерзотність провінціального, дрібного чиновницького оточення, яке тремтіло перед приїздом всевладного ревізора, здавалося опуклою, рельєфною. Пан Мар'яненко, що виступив у ролі Хлестакова, дає правдивий образ пустого петербурзького фата, що волею долі потрапив у "каліфи на годину". Решті виконавців удалося підтримати чудовий ансамбль" [5].

Постановка "Ревізора" в театрі М.Садовського довела не тільки спроможність акторів впоратися зі складним сценічним матеріалом, витримати екзамен "на акторську дозрілість" (І.Мар'яненко), а й підтвердити, що українською мовою можна грати будь-яку п'єсу, майстерно перекладену з іншої на рідну мову. Вистава "Ревізор" розвіяла всі підозри і недоброзичливі нарікання, недоречні і невинувдані насміхання. Видатним майстрам української сцени М.Садовському, І.Мар'яненку, І.Ковалевському, Ф.Левицькому, Г.Борисоглібській та іншим посилі були образи світової драматургії.

М.Садовський, створюючи різнохарактерні образи Тараса Бульби і городничого Сквозника-Дмухановського, продемонстрував не лише свою акторську майстерність, а започаткував як режисер постановку на сцені творів Гоголя українською мовою, бо до цього "Ревізор" ішов лише російською. Внесок М.Садовського у сценічну українську Гоголіану був настільки показово виразним, що може ще довго слугувати прикладом для подальшого його наслідування.



## Література

1. Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1962.
2. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. – К.: Мистецтво, 1953.
3. Садовський М.К. Мої театральні згадки. – К., 1956.
4. Державний музей театрального мистецтва України, інв. №4056.
5. Обзорение театров. – 1911. – 24 марта.

**С.І.Кравченко**

### **Микола Гоголь у польськокомовній публіцистиці Євгена Маланюка**

Перебуваючи в еміграції на території Польщі у 20-ті та 30-ті роки ХХ століття (із незначною перервою), Євген Маланюк опублікував велику кількість аналітичних і критичних статей, інформаційних нарисів, оглядів, нотаток у тодішній польській літературній пресі. Серед проблем, яких він торкався у своїх виступах, були літературний процес в Україні та на еміграції, українська культурна традиція, творчість Шевченка, Франка, Лесі Українки, розвиток тогочасної української поезії і багато інших. Мета його польськокомовних публікацій – ознайомити ближче пересічну польську читацьку аудиторію зі здобутками української культури, показати її невідомі сторінки. Водночас ці тексти в ідейному сенсі є сколком усєї культурологічної концепції митця, викладеної у його "Книзі спостережень" [5].

З-поміж наскрізних мотивів публіцистичної та літературно-критичної творчості Євгена Маланюка – постать Миколи Гоголя. До неї письменник звертається спочатку епізодично у нарисах літературного процесу в Україні, наприклад, "Про українську літературу" (O literaturze ukraińskiej // Przegląd Współczesny [3, с. 1–22], "Українська література в світлі сучасності" [2, с. 35–42]. Згадує Гоголя і в своїх розвідках про Шевченка, де протиставляє їх як духовних антиподів нації.

У середині 30-х років творчість Гоголя стає предметом окремих монографічних розвідок письменника. З'являється стаття "Таємниця Гоголя" [4], польськокомовний варіант статті "Гоголь – Гоґоль", яка згодом увійшла в "Книгу спостережень". З інформації Леоніда Куценка відомо, що пізніше, вже у 40-і роки, письменник працював над монографією "Гоголь", а у Празькому архіві його сина Богдана

зберігся її перший розділ [1, с. 13].

Тема Гоголя тісно пов'язана із проблемою "малоросійства" українців, або, за словами Л.Куценка, "деморалізації душі українського народу" 300-літньою спільною з Росією історією...". "При цьому вона носить не декларативний характер, а вибудовується на дослідженні психології українця, на доброму знанні історії свого народу" [1, с. 117].

З-поміж шляхів, які обирає Євген Маланюк для глибшого пізнання літературних явищ і реалій дійсності загалом, це "погляд на національність як одвічну, повсюдну та остаточну реальність" [4, с. 53]. Крім національних витоків творчості того чи іншого письменника, враховуються родинне середовище та індивідуальна психологія.

Пристаючи до першої монографічної розвідки про Миколу Гоголя, письменник розглядає наявні в російському, польському та українському середовищі оцінки "цієї шаленої постаті". Однозначність дефініцій поляків і росіян Гоголя як "великого російського письменника", на думку Маланюка, є ознакою того, що деякі важливі риси непересічної постаті митця залишаються не розкритими. Найбільше його вражає те, що й українська інтелігенція не здужала належно оцінити талановитого земляка. Утвердилась і поширилася думка, висловлена академіком С.Єфремовим, про дві душі письменника (тобто українську та російську), яка, за словами дослідника, "звужує проблему до безнадійної софістики і нічого, власне, не з'ясовує" [4, с. 55].

Є.Маланюк ставить собі за мету "відреставрування" правдивого образу Гоголя". Той правдивий образ, він вважає, є національним, українським. "Іншим він бути не може, бо все інше буде абстракцією. Мало того, тільки правдивий, національний образ з'ясує нам і відкриє "таємницю" Гоголя, незглибимий трагізм його життя і творчості, трагізм дотепер лише описаний у численній літературі про письменника, але не з'ясований у своїй суті" [4, с. 55].

На підтвердження "українськості" Гоголя митець наводить конкретні аргументи, а саме працю Мандельштама від 1902 року про стиль Гоголя, у якій доведено, що українська мова була його "мовою душі", що підтверджує лексика, семантика, синтаксис та ін. Крім цього, Маланюк наводить висловлювання із листів митця, де він зізнавався у своєму слабкому володінні російською мовою. Автор вважає, що кожен, кому російська мова є рідною, це відчує. Підтверджує це і український переклад "Тараса Бульби", в якому

проявляється тип справжнього мислення Гоголя.

Мова – зовнішній вияв складних психічних процесів, пов'язаних із культурою і національністю особистості. Тому, на думку Маланюка, "органічна і психічна "реальна дійсність" письменника" є завжди національною і проступає через усякі мовно-графічні зовнішні оболонки [4, с. 56]. Починаючи зі "Старосветских помещиков", у творах Гоголя відтворена національна атмосфера України початку ХІХ століття – приспана і здеморалізована петербурзькою владою українська шляхта, тепер російські дворяни, а внизу – придушене і закуте Катериною ІІ в кайдани панщини багатомільйонне селянство, в лоні якого згодом "гейзером" народився Шевченко. "У таких умовах, догоряючи національно і будучи не здатною вже до жодного національного поруху, шляхетська верства України народжує людину із рисами генія, наділеного запасом дивовижної, історично спізнілої енергії. Син зубожілого шляхтича і навіть автора популярних свого часу комедійок звичаїв, Гоголь ту мертву тишу, те мертве життя і те провінційне завмирання української історії – відчув. Те відчуття відбилось на всьому, аж до "Мертвих душ" включно, де з такою відвертою гострото малює галерею, власне, тодішньої української "еліти", – писав Є.Маланюк [4, с. 57].

На думку автора статті, трагедія молодого талановитого митця полягала в тому, що він не мав можливості реалізувати свою творчу енергію на батьківщині, тому змушений був їхати до Петербурга. Мрія і легенда північної столиці, яка існувала в уяві молодого Гоголя, швидко розвіялася невдачами і розчаруваннями. Сум і туга за реальною "Малоросією" призводить до появи ірреальної "Русі", імітацію якої творить для себе в "Вечерах на хуторі" та інших українських повістях. "Так минає в тих страхітливих внутрішніх ваганнях шість років. Лише 6 червня 1836 року отруєний, розбитий, зламаний і, безсумнівно, духовно мертвий, виїжджає за кордон, щоб шукати "батьківщину душі", – зазначає Є.Маланюк, підтверджуючи свої думки цитатами із листів Гоголя до Жуковського [4, с. 59].

Розглядаючи творчий шлях письменника, Євген Маланюк враховує різні фактори: історичний – особливості тієї доби, соціологічний – можливості реалізування свого особистісного потенціалу (для українців ще від часів Петра І це був Петербург), психологічний (внутрішні порухи) та інші. Це надає оцінкам автора розвідки глибини та аргументованості. Цитуючи листи до матері, до Максимовича, Маланюк

показує, що Гоголь постійно марив Гетьманщиною, українськими піснями, кафедрою в Київському університеті, нарікав, що відривається від своєї природи. Реальна Україна та національне почуття віддалялися від Гоголя, породжуючи недосяжний абстрактний образ. Цей процес викликав у душі письменника постійну боротьбу і сум'яття. Є.Маланюк наводить цитати із листів 40-х років XIX ст. до Б.Залеського, О.Толстого, у яких з'являється мотив "умертвіння себе". Він вважає, що поява такої ідеї викликана суперечністю, яка склалася в житті митця. Потенційно будучи представником західного типу культури (української), він змушений був реалізовуватися як творча особистість в умовах антонімічної за своєю суттю культури – східної (російської), із зовсім іншими ідейно-естетичними орієнтирами. Це змушувало ламати власні духовні інтенції, ламати самого себе. Є.Маланюк пише: "Не будемо її тут класифікувати. Лише скажемо, та цивілізація вимагала перш за все "смертовбивства самого себе", самозречення і відривання від органічної цілості, механічного розчинення в аморфній невизначеній "Росії" і невизнання власної, передовсім культурно-національної, окремішності. Такого експерименту природа не терпить. І вже не тільки духовна летаргічна смерть, як у героїв "Мертвих душ", а справжня смерть духу, з її розпадом і гниттям, – буває природнім наслідком такого експерименту. Навіть – неминучий у таких випадках – "містицизм" не врятує..." [4, с. 62].

Аналізуючи типи персонажів, Маланюк підкреслює їх імітаційний характер у ранній творчості (найдосконаліші він бачить у "Тарасі Бульбі"), потім постаті нагадують тіні (у петербурзьких повістях), згодом вони стають двовимірними графічними малюнками, "близькими кубізму Пікассо" [4, с. 63]. Усе це, а також полеміка з Белінським, він вважає, є наслідком і підтвердженням зазначеної вище суперечності в житті геніального письменника. Крім цього, аналізується найважливіший, на думку Маланюка, комплекс Гоголя – "хлестаковство". "Не міг його уникнути і сам творець Хлестакова, котрий впродовж усього свого життя мусив так трагічно вдавати росіянина, безнадійного патріота імперії, а також творця її літератури", – пише автор розвідки [4, с. 64].

Євген Маланюк у своїй статті "Таємниця Гоголя" та інших вищезазначених розвідках досліджує різні аспекти творчої постаті Миколи Гоголя, висвітлити які неможливо в умовах одного короткого виступу. Це і його вплив на українську та російську літератури,

психологія його творчості та інше. Погляд письменника цікавий, несподіваний і суттєво аргументований. Приваблює глибокий історичний та культурологічний контекст роздумів Є.Маланюка. Свою головну працю про Гоголя польською мовою "Tajemnica Hohola" він завершує такими думками: "Механічна мішанина народів може бути затиснута до межі витривалості зовнішньої форми, котра її пригнічує. Та коли та межа подолана, настає вибух. В останній сцені завжди з'являється справжній ревізор – історія і здирає з Хлестакова маску" [4, с. 65].

### Література

1. Куценко Л. Dominus Маланюк: тло і постать. – К., 2002. – 368 с.
2. Małaniuk E. Literatura ukraińska w świetle współczesności // Wschód. – 1932. – №1–2 (5–6).
3. Małaniuk E. O literaturze ukraińskiej // Przegląd Współczesny. – Kraków. – 1933. – R. XII. – T. XLV. – №132.
4. Małaniuk E. Tajemnica Hohola ("Hohol – Gogol") // Wschód. – 1934. – №2–4.
5. Маланюк Є. Книга спостережень. – Кн. 1. – Торонто, 1962; Кн. 2. – Торонто, 1966.

**С.Литвиненко**

### Поема В.Базилевського "Після карнавалу" як діалог поета з М.Гоголем

Перша половина XIX століття в історії української літератури позначена входженням українських письменників у російську літературу, підтвердженням чого є мешкання ряду українських літераторів на території Росії та своєрідне висвітлення ними української тематики російською мовою. Це явище виникло не тільки внаслідок невизначеності на початку XIX століття шляхів розвитку нової української літератури та невизнання реакційними колами права української мови на розвиток, а і як форма звернення українських письменників до всеімперського читача, їхнє бажання розповісти світові про історію, життя та звичаї українського народу.

Одним із таких українських російськомовних письменників є Гоголь. Полеміка щодо його місця в історії однієї з літератур – української чи російської – між дослідниками не припиняється і досі. Як зазначає один з провідних українських дослідників "гоголівської"

теми Ю.Барабаш, "нова геополітична, націологічна, духовно-культурна ситуація в краї не тільки жодною мірою не зняла чи бодай відсунула на другий план постать Гоголя, насамперед проблему "Гоголь і Україна", а надала їй нової актуальності, відтак українському гоголезнавству – креативних імпульсів" [4, с. 3]. Розвиваючи свою думку, дослідник акцентує пріоритетні проблеми гоголезнавчої науки, зазначаючи, що "увага гоголезнавців зосереджується на вузлових проблемах – національна ідентичність, ментальні особливості світовідчужання й естетичних засад, закоріненість творчості в національній фольклорній та духовно-літературній традиції, дихотомічність Гоголевої мови (тобто роль української компоненти в його російськомовному "ідіолекті"), природа "малоросійства" Гоголя, драма його національного роздвоєння й духовного зламу, релігійно-етичні шукання, профетичні, сливе "апостольські" інтенції письменника, суперечливі, почасти хворобливі риси психічного складу тощо" [4, с. 6–7].

Багато вчених різних країн і в XXI столітті прагнуть осмислити душевну трагедію письменника, а іноді й довести двоєдушність митця. Проте є й інші думки.

По-новому це питання порушує сучасний поет і літературознавець, новатор жанру імпресії та медитації В.Базилевський. Зокрема, він наголошує, що під час розгляду творчості письменника як культурного діяча того чи іншого народу не варто йти шляхом спрощеності і одновимірності, бо цей шлях не є патріотичним, як може здатися на перший погляд. Він закликає поважати здобутки світових митців й враховувати історичні та суспільні обставини, що змушували їх чинити саме так. І нарешті, якщо літератор зміг збагатити культуру кількох народів, то жоден з них не був йому байдужим. Наведені думки В.Базилевського, на наш погляд, є слухними.

В.Базилевський "завжди полемічний" (М.Слабошпицький) не лише у своїх літературно-критичних працях. Часто в його поезіях знаходимо сучасне бачення злободенних проблем літературознавства та критики. "Коли я зустрічаю у Базилевського-поета чи Базилевського-публіциста/критика різкі слова, адресовані тій Україні, яка не збігається з нашими мріями про неї, то розумію, що енергія його інвектив живиться також тим, що було сказано зі схожого приводу попередниками. Він взагалі чутливий до традиції [...]. Він узагалі не боїться гребти проти течії, залишитися на самоті. Йому

відоме втішання самотою. Головне, щоб поруч була істина. І тихі "співрозмовники" також", – зазначає В.Панченко [7, с. 6].

Суголосні з наведеними судженнями і роздуми А.Дімарова: "Талант завжди відчуває талант. Володимир Базилевський любить таланти. Любить щиро, палко, вимогливо, кладучи руку на твори, що їх аналізує, і клянучись говорити лише правду і нічого, крім правди. І він говорить [...]. Залишаючись самим собою, за твердженням самого автора" [5, с. 6].

Осягаючи постать В.Базилевського, В.Панченко зазначає, що, "пишучи про інших, він, звичайно, непомітно для себе сповідається. [...] Він "виговорює" ті речі, які виказують його власні "ціннісні орієнтації". Базилевський цінує в поезії "мисль" [7, с. 6]. У контексті досліджуваного питання можна навести приклади такої "сповіді" поета. У поетичному зверненні до Гоголя В.Базилевський додає штрихи власних думок, які проявляються у мотивах самотності, пов'язаної з несприйняттям певних позицій (вірш "Театральний роз'їзд", "Оборона піснею"), усамітнення як умови творчого процесу (вірші "Дорога", "Горобина ніч"), а також у спробі передбачення, що доробок письменника буде осягненим у майбутньому ("Заповіт", "Смерть", "Похорон").

"Прикметною рисою такої інтертекстуальності, – зазначає Зофія Мітосек, – є "літературна надсвідомість": письменники, які звертаються до інших письменників, до іншої літератури, тим самим ніби дистанціюються від самого акту творення, аби показати, що література вже раніше з приводу цієї теми щось говорила, так або інакше, аби утвердити переконання, що ми не висловлюємося безпосередньо про дійсність, не виявляємо прямо наших почуттів, а навпаки, занурені в літературний обшир, із задоволенням підкреслюємо залежність нашої мови від чужої мови (на чому виразно наголосив Бахтін) або ж нашої експресії від експресії, вже раніше кимось означеної" [6, с. 344]. Саме з позиції інтертекстуального діалогу й розглядаємо зв'язок митців різних століть – В.Базилевського і М.Гоголя.

Вступаючи в духовний діалог з Гоголем, В.Базилевський пропонує власну рецепцію життєвого та творчого шляху корифея української літератури в поемі "Після карнавалу". Її назва має, на нашу думку, символічний характер. Нею автор виразно підкреслює свою позицію в осмисленні місця і ролі Гоголя в історії української літератури. "Карнавалом" називає він невизначеність та безперервність

полеміки навколо цього питання, які насправді гальмують його розвиток.

Поєма починається епіграфом, який скомпонований з висловлювань Гоголя: "Смех этот выдумали слёзы.../ ...и как монах разорвал связи со всем тем, что мило человеку на земле.../ Боже, сколько я пережёл, сколько перестрадал!./ Тогда только разрешится загадка моего существования.../ И ещё тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме..." [1, с. 218]. Ці вислови відіграють у творі змістову та ідейну роль – на початку поеми розкрити читачеві особливості змісту та композиції всього твору.

У першому вірші поеми "Театральний роз'їзд" автор, звертаючись до Гоголя, висловлює свою думку про ту критику його творчості, якої він зазнав за життя. Назва вірша однойменна із п'єсою митця XIX століття і має подібне спрямування – "критика критики". У ньому В.Базилевський веде діалог одночасно з Гоголем та часом письменника. Проте часопростір вірша не обмежується XIX століттям. Автор звертається до сучасності, але не прямо, а завуальовано. Тому "для з'ясування підтексту потрібно виходити за межі словесного тексту – в контексті історії чи сучасності, знати реальне тло для можливих алюзій" [9, с. 223], – зазначає А.Ткаченко. "Кому даровано багато – / то навіть скаржитись не смій, / якщо посвящать в герострати, а не в сократи, друже мій" [1, с. 218], – так автор підкреслює долю справжнього митця в цьому хиткому та суєтному світі. Експресивного насичення надають рядки "Який строкатий лепрозорій! Не тільки ті, що в "Ревізорі" – столична гонорова грязь, картяр міністр, пройдисвіт князь..." [1, с. 218], і ще більше підсилення відбувається в репліках імперської "знаті", де автор щедро використовує історизми. У цих репліках розкрито ставлення тої ж таки гонорової знаті, критикованої Гоголем, до нього особисто та до українців загалом ("Пошляк и фарс его несносный", "Да говорят из малороссов", "А взгляд! Лакейское величье"). Колориту надає каламбурне подання прізвища письменника ("Не Гогель, матушка, а Гоголь. – Ах, душенька, не всё ль равно! По мне, уж лучше гоголь-моголь" [1, с. 219]).

Контрастно відрізняється від загального настрою твору останній п'ятивірш-висновок, у якому звучить власний погляд на "критику" творів Гоголя та своєрідний захист від неї українського митця XIX століття.

...Тоді сміятися не гріх,



Коли гріхи, а не огріхи,  
Коли червивий, та горіх.  
А тут і сміху не до сміху,  
Йди за лаштунки, грішний сміх! [1, с. 219]

Наступний вірш поеми носить назву "Дорога". Мотив дороги (подорожі) виправдано обраний В.Базилевським одним з провідних у поемі. Добре знаючи історію життя та розуміючи внутрішній світ Гоголя, він малює у цьому вірші одну з найбільш сприятливих для митця творчих умов. Як зазначає О.Балабко, Гоголю "набагато краще працювалося не в тихій кімнаті, за столиком, а в дорозі" [2, с. 119]. Сам Гоголь говорить про цю особливість свого творчого процесу в листі до С.Аксакова: "О, если бы я имел возможность всякого лета сделать какую-нибудь дальнюю, дальнюю дорогу! Дорога удивительно спасительна для меня" [3, с. 123]. Подібні зізнання митця звучать і в його листі до С.Шевирьова: "Труд мой, который начал, не идёт. [...] Я надеюсь много на дорогу" [3, с. 121]. В.Базилевський змальовує творчий, натхненний стан письменника з допомогою різних епітетів ("неголосно-м'яко", "темний неспокій", "вітрець-холодок", "гірке щастя" тощо), фразеологізмів ("синиця в долоні"), інших художніх тропів ("розсміятися до сліз" – оксиморон, "перемова коліс" – метафора). Колорит подорожі крізь "кав'ярні, мости, візерунчаті ґрати. [...] І знову Європа – багата, убога", поєднаний з внутрішньою подорожжю митця, де домінують картини живописних куточків рідного краю з його героїчним минулим.

У поемі є два моменти, де В.Базилевський передає одну з рис творчої індивідуальності Гоголя. Такою рисою є творення письменником українських характерів, духу українства в умовах відриву від батьківщини. Поет шукає "причину" пошуку України поза Україною. "...Не зразу, не зразу збагнути причину: / чим далі, тим ближче вона – батьківщина" [1, с. 220], – висловлює він таку думку у вірші "Дорога". Схожий мотив шукання митцем рідної сторони на чужині звучить у вірші "Римський карнавал": "Як схожа славна ця країна / на солов'иний отчий край / Сміється-плаче Україна – / вишневий сад, зелений гай" [1, с. 223]. Так В.Базилевський передає ностальгію письменника за батьківщиною, болісне сприйняття ним її важкої долі. Створений з антонімів "сміється" й "плаче" оксиморон протиставляється класичним символам української пейзажної лірики – "вишневий сад, зелений гай".

Полілог звучить у вірші "Париж. Загибель Пушкіна", де В.Бази-

левський звертається і до О.Пушкіна, і до імперії, що втратила свого месію, і до сучасності ("може, правнуки пожнуть"), і до Гоголя, який важко переживав загибель свого наставника. У цьому вірші, як і в попередніх, автор майстерно оперує словом, вплітаючи різні елементи художньої лексики, розкриває багатостраждальний шлях великих митців минулого. Метафоризація зображення в цьому творі переносить читача в світ високого мистецтва, покликаного нести правду.

...Як, Росіє, без месії?

Довгий шлях крізь каламуть.

Не пожала, що посіяв,  
може, правнуки пожнуть?

Ані вмерти неспромога,  
ані жити, як гадав.

Хоч з небесного чертога  
нахилися, златоглав [1, с. 220].

У цих словах чути не тільки біль втрати, але й пересторога, заклик до збереження традицій, їх продовження. Жива авторська думка та завжди доречно шліфоване слово додають переконливості, створюють незабутню атмосферу контакту з високою культурою XIX століття. Чуємо голос Гоголя, який знесилений, розбитий втратою, "в ліжку плаче, надивляє міражі" [1, с. 221]. Не менш переконливо відчувається голос російського подвижника: "Над Парижем, стругом-кругом / обганяючи літа, / готить російська хуга, / всі дороги заміта", а далі інтертекстуальний парафраз "Тройка мчить, тройка скачет...", а докола – ні душі" [1, с. 221]. За допомогою цього полілога автор прагне актуалізувати увагу читача на важливості та багатстві культурних здобутків митців різних націй. Вірш закінчується виразом, створеним з неологізмів автора:

...сміхосьлози,

сльозосміх,

ані рідних, ні чужих [1, с. 221].

Цим же виразом поет закінчує ще кілька віршів поеми ("Заклинання сміхом", "Сповідальний мотив", "Оборона піснею", "Спалення"). Такою короткою, багатозначною фразою передані мотиви душевних страждань: біль, самотність, творчі пошуки Гоголя, відірваного від батьківщини.

Етапним твором поеми є вірш "Горобина ніч". У цьому вірші автор малює Гоголя в ролі патологоанатома душі, яка уособлює внутрішню боротьбу духу митця з потойбічними істотами, що

прагнуть загубити її, позбавивши головного – творчого осердя:

Анатомія душі.

Гоголь,

Гоголь патанатом.

Розглядає кожен атом,

щоб – ні крапельки олжі [1, с. 223].

Проте автор не прагне цим відмежувати Гоголя від людських проблем і обмежити його лише своїм світом. Гоголь не був байдужим до людей, тому і бажав зрозуміти їх, щоб допомогти, виконавши цим місію митця. За твердженням самого Гоголя, "анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом..." [3, с. 131].

Вірш цей – штрихове змалювання таїнства творчості Гоголя, який "розтина волокна духу" і переживає під час цього містичні відчуття ("щастя [...] схлипує в рукав", "пахне страхом" тощо). Отже, творчість митця В.Базилевський бачить у внутрішній боротьбі, духовній праці, самовдосконаленні, прагненні за допомогою витворених образів покращити світ.

Вірш "Заповіт" – це власна рецепція В.Базилевського "Авторської сповіді" Гоголя. І знову автор переносить читача в інший часопростір, який є уособленням широкої душі письменника і не має чітких меж. Вірш насичений метафорами, які допомагають створити специфічний колорит ("В сяючу мідь", "в плащ одягли, замість гудзиків – зорі", "славі сказав"). Мають місце і численні алюзії на посмертні сприйняття Гоголя ("не сотворіть", "важко думати", "перебуду").

Не виникає сумнівів у тому, що В.Базилевський ґрунтовно ознайомлений з життєвим шляхом Гоголя. Слова вірша "Заповіт – не спішіть поховать" – це посилання на звернення письменника до сучасників із проханням не хоронити його, доки всі ознаки смерті не будуть явними. А рядки "Він обмовився – не сотворіть! А вони його в бронзу та камінь" говорять про ставлення Гоголя до слави, яка не була рушієм його творчості.

У вірші "Заповіт" діалог двох митців виходить за межі художньої творчості і набуває ознак літературної критики. В одному з наступних віршів – "Смерть" – В.Базилевський висловлює, на нашу думку, ідею всієї поеми: "Дайте Гоголю вмерти, щоб не вмерти йому" [1, с. 228]. Слід зупинитися ще на одному вірші поеми – "Спалення". У його основі – вчинок Гоголя, що став об'єктом більш ніж столітніх дискусій. Це спалення другого тому "Мертвих душ" – результату п'ятирічної праці.

Вірш динамічний, емоційний. Біль у ньому поєднаний із жалем. Ліричний герой – уособлення Гоголя, змороженого хворобою, розчарованого наслідком своєї праці. Вже перші рядки:

Нема ні болю,  
ні гордині.  
Ця гра –  
не гра,  
не напоказ.  
Він стільки попалив,  
що нині  
не страшно  
і в останній раз [1, с. 226].

Тут же В.Базилевський підкреслює всю серйозність та вираженість цього вчинку. Фраза "він стільки попалив..." також багатозначна. Як зазначає О.Балабко, "у Франкфурті, в домі Жуковського, слідом за драмою "Поголений вус" Гоголь спалить другий том "Мертвих душ" [...], бо, мовляв, не вийшла в нього "красива Росія", а позитивні образи виявилися посередніми, блідими і нещирими" [3, с. 141]. В.Базилевський не звинувачує письменника. Він розпачливо співчуває йому, підкреслюючи величезну втрату літератури від його вчинку. Тому кульмінаційні рядки вірша носять такий парадоксальний характер:

Врятуйте  
Гоголя від Гоголя! –  
це я  
з провалу літ кричу.  
І не слуга біля каміна –  
Література на коліна,  
мов Ярославна на вали,  
впаде:  
Безумний!

Не пали! [1, с. 226].

Ужите автором алегоричне отождошення літератури з Ярославною, образ якої в українській літературі є символом скорботи, чекання, розпачу, додає емоційної напруги.

Вірш є кульмінаційним у поемі, як сам факт спалення другого тому в житті Гоголя. Це ще раз доводить майстерність В.Базилевського у створенні композиції як на мікрорівні вірша, так і на рівні всієї поеми.

Загалом, В.Базилевський, вступаючи в діалог з Гоголем, робить спробу розкрити читачеві таємничий світ творчості митця, доносить власну рецепцію головних віх життя і творчості великого українця.

### Література

1. Базилевський В.О. Після карнавалу: Поема // Базилевський В.О.Вертеп: Вибрані твори / Вступ. ст. Л.М.Новиченка. – К.: Криниця, 2004.
2. Балабко О. Римське щастя Миколи Гоголя. Початок // Київ. – 2005. – №11.
3. Балабко О. Римське щастя Миколи Гоголя. Закінчення // Київ. – 2005. – №12.
4. Барабаш Ю. Гоголезнавство в Україні й поза нею // Слово і час. – 2005. – №4.
5. Дімаров А. Без словесного розчину // Літературна Україна. – 2006. – 12 січня.
6. Мітосек З. Література як діалог (Бахтін, 1897–1975) // Мітосек З. Теорії літературних досліджень / Переклав з польської Віктор Гуменюк; Наук. редактор В.І.Іванюк. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
7. Панченко В. Це виклик нашій суєтності // Літературна Україна. – 2006. – 12 січня.
8. Слабошпицький М. Критика – як література, і не тільки // Літературна Україна. – 2006. – 12 січня.
9. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.

**В.П.Царева**

### **"Записки сумасшедшего" и тексты безумцев II пол. XX века**

*Объективно говоря, в жизни не встречал более ясного,  
более одинокого, более гармоничного безумства, чем мое.*

В.Набоков

"Записки сумасшедшего" Гоголя – одна из повестей на тему столичной жизни, опубликованная автором в сборнике "Арабески" в 1835 году. Петербургская жизнь в этом цикле предстает в основном в двух ипостасях: творческой и бюрократической. Е.И.Анненкова по поводу "Вечеров на хуторе близ Диканьки" сформулировала законо-

мерность построения цикла у Гоголя, согласно которой каждая повесть "обнаруживает последовательное движение авторской мысли к иному углу зрения на тот же мир" [1, с. 85], что является, на наш взгляд, справедливым и в отношении его петербургских взаимосвязанных произведений. Ю.В.Манн в "петербургских повестях" увидел решительную перестройку "сентиментальных и романтических конфликтов, а также существенное изменение типажа и речевого стиля" и отметил, в частности, что сюжетостроение "Записок сумасшедшего" зиждется "на сплаве романтического материала с собственно социальной проблематикой" [9, с. 372–373].

Сам Гоголь в статье из "Арабесок" под названием "Несколько слов о Пушкине", которая была начата в 1832 году, засвидетельствовал движение художника в новом направлении: "Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа... Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было между прочим совершенная истина" [6, с. 59]. А по свидетельству П.В.Анненкова, Пушкин одобрил переход Гоголя от экзотической тематики к повседневности, таящей в себе "много источников поэзии; разработка их тем почетнее, чем она труднее". Оба суждения свидетельствуют об общности эстетических позиций писателей. Это обусловило характер трансформации замысла "Записок сумасшедшего". В письме к А.С.Данилевскому от 2 мая 1831 г. Гоголь писал: "С друзьями твоими, Беранжером и Блинецовым, случились несчастья. Первый долго скитался без приюта и уголка, изгнанный из ученого сообщества Смирдина неумолимым хозяином дома, вздумавшим переделывать его квартиру. Три дня и три ночи не было вести о Беранжере; наконец на четвертый день увидели на окошках дому графини Ланской (где были звери) Хозрезов на белых лошадях, а бедный Блинецов сошёл с ума. Вот что наши знания!" [14, с. 38–39]. А спустя пять лет в письме к М.П.Погодину от 16 (28) ноября 1836 г. из Парижа Гоголь советует ему сосредоточиться на одном деле, предостерегает от журнального шарлатанства, отказывается от написания повестей. "Пиши их тот, кому нечего больше писать. Когда я писал мои незрелые и неокончателные опыты, – которые я потому только назвал повестями, что нужно же было чем-нибудь назвать их, – я писал их для того только, чтобы пробовать мои силы..." [14, с. 367]. Критическое отношение к прежним творческим обретениям продиктовано увлеченностью писателя новым замыслом "Мёртвых душ". И

позже в переписке писателя то и дело появляются выстраданные характеристики своего времени как беспутного и сумасшедшего, насыщенного несогласием и единством только проповедников разрушения. В черновом варианте ответа В.Г.Белинскому, реконструированном П.А.Кулишом, Гоголь пишет о возможности изменения славянского мира, если государь будет править хорошо, а все окружающие "сумасшедшую жизнь захотят"? бросить" [15, с. 497]. Кроме биографических моментов, И.П.Золотусский в статье "Записки сумасшедшего" и "Северная пчела" подытожил свои изыскания следующим образом: Гоголь высмеял и спародировал в видениях героя "тот "бред", который подносился ежедневно читателю на страницах официозной русской газеты" [8, с. 341]. Все эти впечатления могли лечь в основу "Записок сумасшедшего", хотя сам писатель отрицал её наличие. "Записки сумасшедшего" долгое время находились в тени знаменитой "Шинели", а со второй половины XX века все чаще привлекают внимание писателей и исследователей (В.Шкловский, С.Машинский, М.Храпченко, С.Шульц, А.Мережинская и др.). В дневниковой форме перед читателем "Записок сумасшедшего" предстает судьба заурядного бедного чиновника сорока лет Поприщина, безответно влюбившегося в дочь своего начальника и переживающего на этой почве душевный недуг. Автор развивает традиции романа, новеллы М.Сервантеса и цитируемой позже поговорки "Писал писачка, а имя ему собачка" [6, с. 227], имитирует неумелость и косноязычие повествователя в начале повести и проникновенную интонацию ее концовки в сочетании с иронией. Это создает особый нарративный сплав, на что обратил внимание еще В.Г.Белинский в статье "О русской повести и повестях г. Гоголя", назвавший "Записки сумасшедшего" уродливым гротеском, прихотливой грёзой, добродушной насмешкой, карикатурой, "в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии", психической историей болезни, достойной кисти Шекспира. Критик отметил также особенность предполагаемого восприятия текста: "...вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание" [5, с. 51–52]. В XX веке трагический опыт человечества актуализирует тему сумасшествия как наиболее отвечающую представлению об алогичности бытия. Б.Шоу в письме М.Горькому от 28 декабря 1915 г. в афористичной и парадоксальной форме вопроса поставил диагноз современному состоянию мира: "Когда весь мир безумствует, приходится смотреть на безумие как на

психическую норму, ибо что такое в конечном счете психическая норма, как не безумие, которое принимает весь мир?" [17, с. 316]. Английский писатель надеялся, что мир вскоре очнется от этого бреда, но последующие события только усугубляли болезненное состояние человеческого общества, в контексте которого гоголевский безумный персонаж обретает популярность: даже в мире традиционной культуры китайский писатель Лу Синь в 1918 г. публикует рассказ "Записки сумасшедшего", которым бросает вызов ходульным представлениям о морали и добродетели своих соотечественников.

В словарной статье Ашукиных о Поприщине говорится как о мелком чиновнике, одержимом "манией величия. Имя его стало нарицательным для маньяка, выражающего бредовые идеи" [2, с. 273]. Конечно, последующие поколения по-своему интерпретируют образы прошлых эпох, и чаще всего в ироническом ключе. Составители в предисловии к третьему изданию отметили, "что многие вошедшие в литературную речь выражения получили новое, не присущее их источнику значение". Такая судьба постигла и образ гоголевского героя. Вскоре после окончания войны Советский Союз очень стремительно восстанавливает разрушенное. Искусство ориентируется партией на воспевание трудового героизма, а личность и ее проблемы отодвигаются на периферию. Одни писатели усердно служат и много печатаются, а нежелающие подчиняться официальной идеологии с ее лакировкой действительности уходят в подполье, и появляется так называемая самиздатовская литература, объединившая инакомыслящих. Вен.В.Ерофеев после исключения из Московского университета написал "Записки психопата", которые исследователи определяют как юношеский лирический дневник. По свидетельству сестры, писать он начал с пяти лет. На вопрос: "Венечка, что ты там все пишешь и пишешь?" – "Записки сумасшедшего", – был ответ. Сестра вспоминала: "Не знаю, откуда он взял это название; Гоголя, кажется, у нас в доме не было". Сам Вен.Ерофеев в "Краткой автобиографии" охарактеризовал этот текст следующим образом: "Первым заслуживающим внимания сочинением считаются "Записки психопата" (1956–1958 гг.), начатые в 17-летнем возрасте, самое объемное и нелепое из написанного". Произведение увидело свет только в 2001 г. с подзаголовком "Впервые! Первое произведение автора поэмы "Москва-Петушки" в издательстве "Вагриус". "Дневник 14 октября 1956 г. – 3 января 1957 г. Записки сумасшедшего. 1". Автор в заглавии использует получивший широкое хождение медицинский термин, свидетельствующий о



нарушении волевых и чувствительных свойств личности при относительной сохранности интеллекта, в просторечии подменяемом сокращенным "псих" или ненормальный, а в подзаголовке указывает на генетическую связь с гоголевским текстом. Сокращенная редакция произведения отражает юношеские впечатления писателя о Заполярье, о голоде, эвакуации и пребывании в детском доме, сказавшиеся в обилии нецензурной лексики. Молодежный сленг – средство защиты, боязнь проявить перед окружающими свое внутреннее состояние. Легкомыслие и грубость героев чаще всего показательные. Его герой остроумно соотносит законы точных наук со своими жизненными ситуациями [8, с. 190]. Еще Й.В.Гете утверждал, что всякий закон природы, всякое явление ("феномен") "распространяется не только на ту область наблюдения, где он обнаружен, а должен непременно встретиться и в других областях природы". Звуки, запахи, цвета – все получает осмысление [8, с. 184], даже собственная смерть [8, с. 156]. Запись 24 октября 1957 г. – день рождения писателя: "Я – все. Я – маленький мальчик, замурованный в пирамиде. Ползающий по полу в поисках маленькой щели. Я – оренбургский генерал-губернатор, стреляющий из мортиры по звездам..." [8, с. 191]. Метаморфозы героя учитывают как державинский космизм с уничтожением из оды "Бог", так и гоголевский мотив. Самосознание себя как человека пишущего пронизывает эти записки, начиная с эпизодов творческого соревнования молодых людей, когда за пятнадцать минут предлагается сочинить текст с рифмой, ритмом и окончанием каждой строки прилагательным, и до конца произведения. В.С.Высоцкий в 1968 г. создает прозаическое произведение "Жизнь без сна (Дельфины и психи)", представляющее собой монолог пациента психиатрической больницы, "явно связанное с традицией гоголевских "Записок сумасшедшего" [11, с. 170]. А позже тема безумия получает развитие в его лирической трилогии 1975–1976 гг. "Ошибка вышла", "Никакой ошибки", "История болезни", герой которой воспринимает психиатрическую больницу как тюрьму. А год спустя прозвучала его стихопесня "Письмо в редакцию телевизионной передачи "Очевидное-невероятное" из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи". "Канатчикова дача" становится у поэта зеркалом всей отечественной действительности, где искажены и человеческие отношения, и нравственные представления, и просто здравый смысл... Но поэтическая идея песни не в критике каких-то отдельных недостатков..., а в общем ощущении хаоса и распада бытия, оборачивающегося к людям своей изнанкой..." [11, с. 173]. Такое

настойчивое обращение поэта к этой теме свидетельствует об устойчивости и широкой распространенности этой ассоциации в эпоху застоя, когда В.С.Высоцкий громко произнес то, о чем люди шептали на кухнях. Он обогатил образ шизофреника видимым юмором, но подтекст его произведений был очень серьезен, так как развивал темы, озвученные только храбрыми правозащитниками, пробившими брешь в советском идеологическом панцире. Изменение культурного сознания, связанного с резкими социальными катаклизмами в странах социалистического лагеря, привело к усилению чувства абсурдности бытия в восьмидесятые годы XX века. Критическое отношение к этическим ценностям прошлого повлекло за собой кардинальные сдвиги в эстетике. Креативные концепции художников все чаще базируются на ироническом отношении к действительности. Обвиненный в тунеядстве и приговоренный к ссылке в Архангельскую область, не печатающийся на родине И.А.Бродский в стихотворении "Новый год на Канатчиковой даче" ("Спать, рождественный гусь...") (1964) воссоздает, на первый взгляд, беспорядочные ассоциации пациента, но все они связаны с праздничными воспоминаниями прошлого, реализация которых невозможна в его нынешнем положении, "за больничной стеной". Автор завершает произведение-монолог героя следующим периодом: "...Здесь, в палате шестой, встав на страшный постой в белом царстве спрятанных лиц, ночь белеет ключом пополам с главврачом ужас тел от больниц, облаков – от глазниц, насекомых – от птиц" [3, с. 77]. Читатель может вспомнить чеховского, гаршиновского и библейских героев, которые оказываются в непосредственном соседстве с реалиями советских психбольниц, в которых "лечили" и от инакомыслия. После вынужденного отъезда поэта в США его лирический герой констатировал: "В эту зиму с ума я опять не сошёл". Инверсия, усиленная наречием с семой повтора, характеризует пограничную психологическую ситуацию, в которой оказался человек, лишенный родины и близких. В цикле "Двадцать сонетов к Марии Стюарт" (1974) в заключительном сонете Бродский писал: "Пером простым – неправда, что мятежным! – я пел про встречу в некоем саду с той, кто меня в сорок восьмом году с экрана обучала чувствам нежным. Предоставляю вашему суду: а) был ли он учеником прилежным, б) новую для русского среду, в) слабость к окончаниям падежным. В Непале есть столица Катманду. Случайное, являясь неизбежным, приносит пользу всякому труду. Ведя ту жизнь, которую веду, я благодарен бывшим белоснежным листам бумаги, свёрнутым в дуду". Соседство ассоциативной систематизации вкупе с

вергилиевским "сапо" (пою) в прошедшем времени, намеком на эдемское место действия и его кинематографическое воплощение, мудрости афоризма и скоморошьего ёрничанья, обращенного к казненной четыре века назад шотландской королеве нацелено на воссоздание большого воображения.

Цикл "Часть речи" (1975–1976) открывается стихотворением "Ниоткуда с любовью, надцатого марта, дорогой, уважаемый, милая, но не важно даже кто, ибо черт лица, говоря откровенно, не вспомнить уже, не ваш, но и ничей верный друг вас приветствует с одного из пяти континентов, держащегося на ковбоях; я любил тебя больше, чем ангелов и самого, и поэтому я дальше теперь от тебя, чем от них обоих; поздно ночью, в уснувшей долине, на самом дне, в городке, занесенном снегом по ручку двери, извиваясь ночью на простыне – как не сказано ниже по крайней мере – я взбиваю подушку мычащим "ты" за морями, которым конца и края, в темноте всем телом твои черты, как безумное зеркало, повторяя" [3, с. 202]. Начиная с реминисценции Поприщина и завершая стэндалевской аллюзией, герой организует свое признание-стихотворение в виде одного предложения с обилием переносов, усечением фразеологизма, нагромождением традиционных и уникального обращений, призванных передать состояние одиночества и безысходности чувств героя. В "Стихах о зимней кампании 1980 года" в заключительной строфе возникает мотив несостоявшегося диалога Шарика и Жучки, забытой в стратосфере. Безумный герой Бродского напоминает шекспировских шутов, когда он говорит: "Краска стыда вся ушла на флаги". Всеми доступными средствами поэт стремился разбить лед равнодушия и апатии, царившие в советском обществе, которого не заставило воспрянуть даже бессмысленное вторжение войск в Афганистан. Женские адресаты лирического героя – утраченная М.Б., Мария Стюарт, Августа – свидетельствуют о его отчуждении и отчаянии, заставляющих его вступать в творческий диалог с предшественниками: Ф.Шиллером и Д.Байроном.

Свое нежелание приехать в Россию Бродский в одном из интервью мотивировал так: "Я не хочу видеть, во что превратился тот город Ленинград, где я родился, не хочу видеть вывески на английском, не хочу возвращаться в страну, в которой я жил и которой больше нет. Знаете, когда тебя выкидывают из страны – это одно, с этим приходится смириться, но когда твое Отечество перестает существовать – это сводит с ума". Это заявление говорит о подлинности патриотических чувств поэта, который осуждал

коммунистическую государственность и любил Родину. "Ускоритель сознания, мышления, мироощущения" (так поэт назвал стихосложение в Нобелевской лекции), воссоздающий тексты, порожденные имитацией больного сознания, отличаются у него особенно напряженным динамизмом. С.Лурье назвал эту особенность поэтики Бродского протоколом осмотра, превращающегося в стенограмму внутреннего монолога. Лирические вариации В.Высоцкого и И.Бродского на тему безумия обнаруживают общее для поэтов философское наполнение и совпадение настроений, а иногда даже и некоторых деталей. Российские прозаики-постмодернисты актуализируют гоголевское мифотворчество, активно развивая его, укрепляя и переакцентируя, используя для решения проблем национального самоопределения и т.д. [12, с. 85–86]. "Бесконечный тупик" Д.Галковского – очень объемный текст, заверченный автором в 1988 г., который, по его словам, отказались публиковать десятки издательств. Автор в предисловии к первому изданию пишет о травле, упоминая о распространении машинописных и ксерокопийных вариантов. Самиздатовская публикация появилась в 1997 г. Книге была присуждена Антибукеровская премия, от которой автор отказался. Он пишет о своем произведении: "Моя книга на самом деле называется "Примечания к "Бесконечному тупику" и состоит из 949 "примечаний" к небольшому первоначальному тексту... Каждое из "примечаний" книги представляет собой достаточно законченное размышление по тому или иному поводу. Размер "примечаний" колеблется от афоризма до небольшой статьи... Это философский роман, посвященный истории русской культуры XIX–XX вв., а также судьбе "русской личности" – слабой и несчастной, но все же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ (здесь и далее курсив Д.Г. – В.Ц.). Структура "Бесконечного тупика" достаточно сложна. Большинство "примечаний" являются комментариями к другим "примечаниям", т. е. представляют собой "примечания к примечаниям", "примечания к примечаниям примечаний" и т. д.". Это постмодернистский текст, в котором перемешаны искренность и мистификация, комментарий и схема, отклики на книгу и указатели примечаний и имен. Огромный монолог вложен в уста героя, фамилия которого Одинок. Персонаж то утверждает, что он гений, то занимается самоуничижением. Полемический азарт автора направлен против А.П.Чехова, хотя центральным объектом осмысления является В.В.Розанов. Гоголю тоже уделено большое внимание. Он фигурирует в 70-ти примечаниях, а Поприщин присутствует в восьми. В "Записках сумасшед-

шего" Гоголя герой Д.Галковского выделяет тему оборачиваемости, но Одинокоев отмечает, что чертовщина еще не деперсонализирована в отличие от Голядкина из "Двойника" Ф.М.Достоевского. "Технологически это объективация гоголевских "Записок", разрушение их спасительного человеческого лиризма... Поприщин раздвоился на ...человека и черта – Голядкина-младшего и Голядкина-старшего" [4, с. 14]. Одинокоев проводит аналогию между автором и героем и их судьбами. Персонаж рассуждает о Гоголе: "Психологический надлом произошел у него именно после высочайшего одобрения. Из Нежина на петербургский Олимп. Сбывшаяся мечта Поприщина" [4, с. 88]. Следствием этого стало усиление "агрессивности литературы, кислотой, выгрызающей реальность, разрушающей реальность". Интеллектуальный герой приводит пример из "Чайки" А.П.Чехова, в которой герой Тригорин сравнивает себя с Поприщиным в восприятии окружающих, далеких от творческих исканий. Одинокоев выдвигает гипотезу о происхождении фамилии героя, утверждая, что "Поприщин это Батюшков". Ссылаясь на фрагмент из письма Батюшкова к Гнедичу, в котором тот ругал русский язык за грубость и татарщину: "Что за "ы"? Что за "щ", что за "ш", "ший", "щий", "при", "тры"? О варвары!" Это высказывание Батюшкова было хорошо известно, и что сделал Гоголь? Дал вариацию фонетической темы "батюшков", составив ее из этих татарских "при" – "щий" [4, с. 127]. Эта версия подтверждается рассказом врача Дитриха о бросившемся на траву больном поэте, горько рыдавшем и повторявшем: "Маменька! Маменька!" Эта версия писателя имеет право на жизнь, а можно еще предположить, что фамилия героя происходит от слова "поприще", очень часто встречающегося в переписке Гоголя. Одинокоев видит в Поприщине черты, сближающие гоголевского героя с Иисусом Христом. Этот внимательный и способный читатель ощущает родственность героя "Записок сумасшедшего" с собой, которая выражается даже в появлении испанской темы. Характеризуя стадии отцовской болезни перед смертью, он четвертый этап описывает так: "Вообще без названия. "День был без числа" [4, с. 149]. Еще один эпизод из примечаний об окликании помешавшегося героя вызывает соответствующую рефлексию Одинокоева. "Поприщин!.. Аксентий Иванов! титулярный советник! дворянин!.. Фердинанд VIII, король испанский!" (Н.Гоголь). В детстве, стоило кому-нибудь на улице крикнуть, например, "Володя!" – как я сразу же оборачивался. Хотя звали меня вовсе и не Володей. Думал, может, меня, может, имя перепутали. Кого же еще звать могут? Вот и сейчас. Сколько лет

прошло. Но скажут громко, например: "Соловьев" – и я сразу вскидываю голову" [4, с. 165]. Герой претендует на роль философа, критически анализирует философские системы, в том числе и соловьевскую, и напоминает читателю об изысканиях на тему философии имени прот. С.Булгакова и А.Ф.Лосева.

Одинокое цитирует из "Дневника писателя" главку "План обличительной повести из современной жизни" о молодом человеке, переоценившем свои возможности и возомнившим себя гением, русским писателем, посылавшим во все инстанции разоблачительные анонимные письма. Ф.М.Достоевский писал, что "его обуял своего рода мираж, как и Поприщина". Сравнение этих литературных героев проецируется и на персонажа Д.Галковского. Автор вкладывает в уста Одинокое следующее наблюдение: "Удивительно, что пародия предшествовала серьезному тексту, что, следовательно, пародия была серьезнее основы и что вообще литературный процесс развивался в России "наоборот" [4, с. 139]. Это суждение перекликается с известным суждением В.Г.Белинского о парадоксальной направленности литературной эволюции в России XVIII века, а также напоминает историю со знаменитым испанским романом. Пронзительное по интонации примечание 262: "униженное, нелепое шныряние по коридорам. Господи, зачем Ты дал мне разум, волю, жизнь...а веру в Тебя не дал?" [4, с. 178] – напоминает концовку гоголевского текста.

Тема игры детально разработана в примечании 428: от замороженности пластилином "до пересечения с темой муравьев игра еще не получила своего законченного воплощения, строгой кодификации... Игра постепенно усложнялась". Отказаться от нее было очень сложно. "Как через игру в пластилин можно представить всю мою жизнь от 5 до 17 лет, так игру в пластилин можно представить жизнью. Может быть, после 17-ти настоящая игра только и началась" [4, с. 300–301]. Эпизод о поджигании муравейника с отцом контрастирует с описанной Л.Н.Толстым игрой в муравейных братьев. Аналитическое начало пронизывает все произведение Д.Галковского, хотя он упрекает М.М.Бахтина в порочности самого метода "философского литературоведения", который характеризуется им как "пустота", "чужь", "филология", "предисловие". Это близко к оценкам беллетристики в "Поэтическом искусстве" П.Верлена, где само слово "литература" становится бранным, синонимом пустой риторики. В 1999 г. в печати появился роман учащегося девятого класса Беньямина (Бенджамина) Леберта "Crazy" – немецкого юноши с

ограниченными возможностями. Он родился во Фрейбурге в 1982 г., а с 1990 г. живет в Мюнхене. Эпиграфом к роману взяты слова Ж.Сименона о том, что все мы являемся потенциальными героями романа. В прошлом у его героя пребывание в четырех школах, более подробно он описывает свое пребывание в пятой. Герой ищет свое место среди здоровых сверстников, тяжело переживает чувство одиночества, неудачи в школе и в отношениях с девушками, характеризует свои музыкальные пристрастия. Проблема социализации подростка-инвалида развивает и существенно дополняет представления читателей о драматизме юношеского бытия со времен Д.Д.Сэллинджера. Когда книга Б.Леберта стала бестселлером, в интервью журналистам он, явно эпатируя их и читателей, говорил о своем скептическом отношении к школе, где он хронически не успевал по математике, о сочинениях, в которых нельзя отклоняться от темы. А на вопрос о возможности продолжения писательской карьеры заявил, что он возненавидел даже буквы. Появление "Небелой вороны" красноречиво свидетельствует об обратном. По книге "Crazy" Б.Леберта снят художественный фильм, и слово "crazy" (несмотря на русский перевод "чокнутый") уже прочно вошло в существенно англоязычные языки молодежи мира, а понятие "crazy"-текст обретает уже очертания филологического термина.

Гоголевские художественные открытия "Записок сумасшедшего" присутствуют в произведениях XX века, обретая новые оттенки, но сохраняют качество предельной искренности, свободной от общественных условностей, деформирующих исповедующуюся личность. Все эти тексты объединяет то, что они являются письменной формой повествования, когда герой остается один на один с чистым листом бумаги. Если Поприщин воспринимает свой путь как возвышение, и логика этого процесса воспроизведена в "Записках сумасшедшего", то герои второй половины XX в. обладают значительным запасом самоиронии, которая выражается в осознании бессмысленности самого процесса создания текста и потом уже абсурдности окружающего мира. Прозаики и поэты XX в. описывают патологические состояния людей как очень распространенное явление, выражающееся в неоднозначности мотивов действий героев, лоскутности нарратива, алогичности выстраиваемой модели жизни, боязни реальности и судорожных попыток преодоления этого чувства. В некоторых случаях (Вен.Ерофеев, Б.Леберт) текст обретает черты портрета художника в юности, повествующего о своих творческих находках, страданиях и истории своих бедствий в свободной форме

дневниковых заметок, исповеди, письма как в прозаической, так и в поэтической форме. В условиях тотального увлечения диалогом как основной формой культурной коммуникации обращение художников к монологу с его уникальными возможностями откровенного повествования требует защиты [15, с. 154–170]. Преобладание крика в современной экзальтированной культуре заглушает шепот и нормальную интонацию, а Гоголь и его последователи наглядно показали сложность и неизбежность жизни человека в условиях тирании экономической, политической и духовной. Писатели и поэты XX века по достоинству оценили творческое достижение предшественника, насытив свои тексты современными реалиями, они сохранили гоголевский гуманистический пафос.

### Литература

1. Анненкова Е.И. Гоголь и декабристы (Творчество Н.В.Гоголя в контексте литературного движения 30–40 гг. XIX в.). – М., 1989.
2. Ашукин Н.С., Ашукина М.Г. Крылатые слова: Литературные цитаты; Образные выражения. – 4-е изд., доп. – М., 1988.
3. Бродский И.А. Письма римскому другу: Стихотворения. – СПб., 2003.
4. Галковский Д. Бесконечный тупик. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1998.
5. Гоголь в русской критике: Сб. статей. – М., 1953.
6. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – Т. 6: Статьи / Комментар. Ю.Манна. – М., 1986.
7. Ерофеев Вен. Записки психопата. – М., 2001.
8. Золотусский И.П. Трепет сердца: Избр. работы. – М., 1986.
9. История всемирной литературы: В 9 т. – Т.6. – М., 1989.
10. Кулагин А.В. Поэзия В.С.Высоцкого: Творческая эволюция. – М., 1997.
11. Лурье С. Свобода последнего слова // Бродский И.А. Письма римскому другу: Стихотворения. – СПб., 2003. – С. 5–16.
12. Мережинская А.Ю. Гоголевский миф в русской постмодернистской прозе // VIII Гоголівські читання: Збірник наукових праць. – Полтава, 2006. – С. 80–86.
13. Набоков В. Интервью Марте Даффи и Р.З.Шеппарду / Пер. с англ. О.Кириченко // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н.Г.Мельникова. – М., 2002. – С. 254.
14. Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. – Т. 1. – М., 1988.
15. Там же. – Т. 2. – М., 1988.
16. См.: Турбин В.Н. Так говорил Тяпушкин. Несколько слов в защиту художественного монолога. По поводу очерка-новеллы Глеба Успенского "Выпрямила" // Русская новелла: Проблемы истории и



теории: Сб. статей / Под ред. В.М.Марковича, В.Шмида. – СПб., 1993. – С. 154–170.

17. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма: Сборник / Пер. с англ.; Сост. А.Образцовой и Ю.Фридштейна; Послесл. А.Образцовой. – М., 1989.

**О.Д.Краснобаева**

### **Рецепция Гоголя в немецком гоголеведении**

Перемены, произошедшие в XX веке в жизни людей, часто заставляют современного человека задуматься над вопросами, ответы на которые сокрыты в русской классике XIX века. Во второй половине XX века Гоголь был по-новому открыт на Западе, особенно в Германии. Актуальность гоголевского наследия стала объектом исследования отечественных литературоведов: Ю.Сохрякова [5], Е.Мурениной [4, с. 219–225], И.Ильина [1, с. 106–114], Е.Тарасовой [6] и др. "Творческое освоение художественного опыта Гоголя только начинается на Западе, и многим его творениям еще предстоит быть заново осмысленными в связи с происходящими во второй половине XX века социально-историческими и духовными изменениями" [5, с. 25]. Современных немецких исследователей данного исторического периода (Р.-Д.Кайля [2], Б.Зелински, А.Ханзена-Лёве [7] и др.) все более привлекают своеобразие гоголевского стиля, религиозно-философское начало его произведений, актуальность Гоголя в эпоху постмодерна.

Цель и научная новизна этой работы определяется исследованием основных методов и направлений немецкого гоголеведения конца XX в., обозначением тенденций и общих закономерностей восприятия Гоголя в немецкоязычном регионе. Это повышенный интерес к формальной стороне гоголевского творчества, в ряде исследований Гоголь показан как новатор в области формы. Замечается также тенденция акцентирования в гоголевском художественном наследии смысловых элементов с преимущественно негативным разрушительным значением, таких, как образы нечистой силы, разного рода аномалии во внешней и внутренней жизни героев. В ряде работ о Гоголе (А.Ханзен-Лёве, П.Шмида и др.) встречается в связи с этим нигилистически-пессимистическое истол-

кование наследия художника. Временная дистанция между художественным произведением и интерпретатором рассматривается не как помеха, но как преимущество позиции, задающей новые смыслы "сообщениям" автора.

Объектом исследования ряда немецких ученых становится не "литература", а "текст". На месте литературы, сохраняющей и передающей культурные традиции, возникает текст, роль которого – систематизация знания. Культурная ценность литературы заменяется общественной функцией текста.

Исследованию интертекстуальных связей в творчестве Гоголя посвящен ряд немецкоязычных публикаций последних десятилетий XX века. Интертекстуальные взаимодействия являются одной из существенных областей интереса литературоведов (Г.Артценца, В.Бауманна, Р.-Д.Кайля, П.Тиргена и др.), причем интертекстуальность понимается ими достаточно широко – как реминисценции, переработка тем и сюжетов, цитаты, заимствования из других текстов, а также отдельные связи в рамках творчества одного и того же автора (например, суждения автора и рассказчика).

Задачу выявить конкретные формы литературной интертекстуальности поставили перед собой редакторы коллективного сборника "Интертекстуальность: формы и функции" (1985). Немецкие исследователи старались противопоставить интертекстуальность как литературный прием, сознательно используемый писателями, постструктуралистскому ее пониманию как фактора своеобразного коллективного бессознательного, определяющего деятельность художника вне зависимости от его воли, желания и сознания.

Положенные в основу работ немецких гоголеведов методы являются их основной характеристикой, они определяют особенности содержания публикаций и тем самым своеобразие современной рецепции Гоголя. Концепции западных литературоведов являются "монистическими", то есть сосредоточены преимущественно на какой-либо одной грани литературного творчества (форма и структура произведения или определенные смысловые элементы).

Немецкоязычные литературно-критические школы и направления 70–90-х гг. XX в. различаются по своей приверженности к одному из двух типов построения теоретических концепций – формально-аналитическому, истоки которого в традициях культурно-исторической школы, или философско-антропологическому. К первому из них тяготеют структурализм и семиотика, а также постструктурализм и его

разновидности: психопэтика (структурный психоанализ), интертекстуальный и интердискурсивный анализ. К философско-антропологическому направлению мы относим экзистенциальную критику и рецептивную эстетику.

Методы и школы, ограниченные рамками первого направления, объединяет, прежде всего, их стремление построить методологию научного исследования, придать своим концепциям форму точной науки и исключить из сферы рассмотрения мировоззренческие, социальные и идеологические проблемы. Сторонники второго направления считают, что произведение искусства не может быть постигнуто эмпирическим путем, но может быть пережито, прочувствовано, интуитивно познано.

Объектом исследования ученых, работающих в данном направлении, является поэтика гоголевских произведений в ее различных аспектах. Оригинальный подход в этом смысле представляет работа А.Ханзен-Лёве "Гоголь: к поэтике нулевого и пустого места" ("Gogol. Zur Poetik der Null und Leerstell", 1997). Своеобразие подхода немецкого литературоведа состоит в использовании и соединении различных теоретических установок – философских, литературоведческих, богословских – на фоне общего постструктуралистско-деконструктивистского взгляда на произведение, что создает впечатление единого "общекультурного" постмодернистского дискурса. Особенное внимание автора направлено на анализ повести "Нос", которая избирается в качестве центрального примера, иллюстрирующего суждения литературоведа, касающегося поэтики всего творчества русского писателя. Она рассматривается в связи с традициями апофатического и катафатического письма. Нос в повести Гоголя, как утверждает немецкий славист, воплощает ту формулу нулевого и пустого места литературно-художественной сферы, которая "использована Гоголем в его романтических повествовательных дискурсах – часто в соединении с темами дьявольского и женского начал" [6, с. 46]. Таким образом, повесть "Нос" помещена Ханзенем-Лёве в традицию отрицания объективной телеологии.

Примерами создания Гоголем "нулевого" дискурса служат подчеркнутые немецким исследователем элементы поэтики: психопозитические черты образа носа, мотив хаотического нагромождения деталей (бессвязность которых в негативной катафатике определяется как орудие и действие дьявола), мотив разделения и потери и др. Особое место в работе ученого занимает описание черт

"нулевого дискурса" в гоголевских женских образах. Автор считает, что женский идеал художника (статьи "Женщина", "Скульптура, живопись и музыка") в высшей степени деструктивен и в литературном смысле бесперспективен. "Хорошенький овал лица" губернаторской дочки с его совершенной "округлостью" линий представляет позитивное нулевое отсутствие. Белый цвет, характеризующий женский образ (блондинка на балу в "Мертвых душах"), в позитивно катафатическом смысле указывает на сферу идеально-женского, что обозначает высшую утонченность; с другой стороны, "белизна" невыразимого и недостижимого отражает апофатическое "нулевое ничто", грозящее превратиться в деструктивное, демоническое начало. Пошлость как одна из центральных тем у Гоголя также соотносится Ханзеном-Лёве с теорией "нулевого места": "ничто" – как и зло – реализуется здесь в мелком, повседневном, банальном, при этом срединная позиция "ничто" совпадает со средней мерой пошлости.

Обобщая свои наблюдения и ссылаясь на А.Белого, немецкий ученый утверждает наличие у Гоголя тенденции к саморазрушению искусства. Он попытался осуществить постструктуралистский анализ поэтики русского художника слова, основываясь на постулатах деконструктивизма, акцентирующего элементы хаоса и разрушения как в тексте, так и в окружающей жизни. "...Перед нами предстает некий мертвый, действительно "нулевой" образ Гоголя, состоящий из анаграмматических нулевых знаков" [6, с. 48]. Немецкий литературовед говорит о наметившейся среди постструктуралистских сторонников толкования Гоголя тенденции к "восстановлению гоголевского дискурса возвышенного и идеального". Но трудно сказать, насколько перспективен такого рода анализ для дальнейшего всестороннего изучения Гоголя как личности и его творчества.

Ряд публикаций о Гоголе отражает интерес западноевропейских славистов не только к тематике гоголевских произведений, но прежде всего к способам модификации мировоззренческой позиции писателя. Обращаясь к содержательной стороне сочинений Гоголя, немецкоязычные авторы на первое место выносят, как правило, религиозно-нравственный аспект гоголевской проблематики. Проблема соотношения творчества писателя с его нравственными устремлениями оказывается центральной во многих публикациях. Литературоведы стремятся доказать единство Гоголя-мыслителя и Гоголя-художника и подчеркивают отношение писателя к творчеству

как к особому способу выражения своих моральных требований к человеку и обществу. Интерес к религиозному и философскому аспектам творчества Гоголя является характерной особенностью немецкоязычной славистики.

В рецептивно-эстетических исследованиях гоголеведческой литературы, занимающих среднее положение между методологическим способом изучения произведения и индивидуальным, интуитивным пониманием смысла, ученые стремятся восстановить именно конкретно-исторический и социальный контексты восприятия гоголевского текста.

Опора на западные (в частности, немецкие) культурно-исторические явления, акцентирование их влияния на Гоголя также является характерной тенденцией немецкоязычных публикаций: истоки религиозности Гоголя видятся некоторым авторам в европейском средневековом мистицизме и других западных религиозных направлениях, а основы гоголевской эстетики – в философии немецких романтиков. Рецептивная эстетика рассматривает эстетический и исторический аспекты развития литературы и их взаимное посредничество, связь между литературным явлением прошлого и восприятием его в настоящем.

Эстетика Гоголя как особая сфера явилась предметом исследования уже упомянутых нами ученых-славистов – Г.Лангер и Р.-Д.Кайля, представляющих философско-антропологическое направление немецкого гоголеведения. Г.Лангер в работе "Красивый синтез или дьявольская смесь? К проблеме прекрасного в раннем творчестве Гоголя" (1991), основываясь на анализе ряда ранних произведений, приходит к выводу, что в них присутствует явное противопоставление двух образных систем, одна из которых связана прежде всего с образом красоты, а в основе другой – образ душевного сообщества людей. Гоголю присуще изображение красоты в духе эстетики классицизма, и в тоже время основным свойством прекрасного для раннего Гоголя (как и для Шиллера) является свет, блеск, видимость. Поиск красоты, считает немецкая исследовательница, присутствует в гоголевских произведениях, но во всех случаях этот поиск увенчивается недобрым, банальным или катастрофическим концом. По мнению Лангер, это мотивируется двояко: либо само стремление к красоте, по Гоголю, негативно, и писатель ставил перед собою цель показать всю опасность этого стремления, либо поиск прекрасного, в представлении писателя, является тщетным.

В ранней публицистике (искусствоведческие статьи "Женщина", "Последний день Помпеи", эссе "Скульптура, живопись, музыка" и др.) гоголевское понятие красоты связано с античными образцами. Лангер подчеркивает, что описания красоты у Гоголя связаны с такими понятиями, как "призрачность", "эфирность" – с одной стороны, а с другой – "роскошь", "сладострастие". Если в "Последнем дне Помпеи" исследовательница видит возвращение Гоголя к уже преодоленной ранее стадии восхищения языческой, античной красотой, то в статье "Взгляд на составление Малороссии" Гоголь переходит от классической эстетики и культа античности к романтическому идеалу средневековья. Таким образом, уже в ранних публицистических произведениях Гоголя, а также в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" немецкая исследовательница замечает расхождение между идеалом писателя и его представлением о красоте. Женская красота и синтез мужского и женского (характерный, по мнению Лангер, для некоторых героев "украинских" повестей) у Гоголя губительны. "В системе гоголевских координат "украинская" пограничная ситуация символизирует типичное для человека промежуточное положение между чувственным животным и божественной душой, и иначе, чем в современной эстетике, граница между этими сферами не может быть уничтожена или стерта ни с помощью призрачной красоты, ни благодаря некому синтезу".

На наш взгляд, исследовательская позиция Лангер является не до конца последовательной, поскольку ученая анализирует философско-эстетические принципы лишь раннего Гоголя, и автор не указывает, изменилось ли отношение к проблеме красоты и само понятие красоты для писателя в дальнейшем.

Работа Р.-Д.Кайля "Кровавый бандурист" Гоголя. Попытка объяснения" (1983), представляющая собой своеобразную интерпретацию незаконченного отрывка "Кровавого бандуриста", также затрагивает проблему философско-эстетических взглядов Гоголя, включающих как отношение писателя к красоте, так и толкование самим автором образа художника-творца, его понимание истинного искусства. Ученый анализирует способы типологической модификации образа автора и рассказчика в ряде произведений писателя. Кайль замечает, что в их конце появляется некий "внесюжетный" певец-музыкант (цыган, играющий на скрипке в "Сорочинской ярмарке", слепой старец-бандурист в "Страшной мести") или сам автор-рассказчик (в "Старосветских помещиках", "Повести о том, как поссорился Иван

Иванович с Иваном Никифоровичем", образ "гордого Гоголя" в конце повести "Тарас Бульба" и др.). По мнению Кайля, в финале и "Кровавого бандуриста" происходит своего рода вмешательство автора в ход событий и восстановление несправедливости.

Рассмотренная статья не претендует на обобщающие выводы относительно эстетики Гоголя. Она касается лишь отдельных аспектов содержания. Немецкоязычных исследователей интересует, как правило, анализ выбранных ими мотивов и образов, связанных лишь с рядом некоторых произведений писателя, так что системная картина отношения Гоголя к той или иной проблеме в публикациях не создана. В то же время немецким авторам удалось определить некоторые существенные особенности гоголевского мировосприятия, отраженные в произведениях. Исследуя философские проблемы гоголевского содержания, ученые подчеркивают их связь с религиозной стороной мировоззрения Гоголя, и, кроме того, стремятся найти в системе взглядов писателя общее с идеями западных мыслителей.

Работы немецкоязычных славистов нередко оказываются новаторскими, в них предлагается интерпретация прежде оставшихся в стороне аспектов гоголевского содержания – будь то конкретное произведение ("Размышления о Божественной Литургии" в статье Ф. фон Либлиенфельд), отдельные темы и мотивы (церковно-религиозные мотивы в работе Л.Амберга, эстетика Гоголя у Г.Лангер) или реминисценции (цитаты из библейских текстов в изучении Р.-Д.Кайля). На общем фоне рассмотренных нами публикаций по религиозно-философской тематике заметно, что немецкоязычные авторы не оставляют без внимания и российские разработки в этой области (А.Белый, В.Воропаев, Ю.Лотман, П.Паламарчук и др.). В свою очередь, последние учитывают результаты отдельных немецкоязычных исследований, корректируя, опровергая или подтверждая их в процессе изучения наследия писателя (новейшие публикации В.Воропаева, И.Виноградова, П.Бухаркина и др.).

Западные ученые приблизились к постижению идейно-художественных особенностей гоголевского творчества во всей их сложности и неоднозначности. Восприятие Гоголя в Германии определено разными взаимозависимыми факторами. В первую очередь это тип культуры, к которому принадлежит интерпретатор, во-вторых, особенности эпохи, повлиявшие на формирование его взглядов и ценностных критериев (тенденция к "онемечиванию" гоголевского творчества). Именно в наши дни происходит целостное осмысление роли Гоголя в художественном развитии человечества.

## Литература

1. Ильин И. Постструктурализм // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М., 1996.
2. Кайль Р.-Д. "Кровавый бандурист" Гоголя. Попытка объяснения. – М., 1983.
3. Лангер Г. Красивый синтез или дьявольская смесь? К проблеме прекрасного в раннем творчестве Гоголя. – Берлин, 1991.
4. Муренина Е. К вопросу о современной рецепции Н.В.Гоголя // Русская литература. – 1998. – №4.
5. Сохряков Ю. Художественные открытия русских писателей. – М.: Просвещение, 1990. – 206 с.
6. Тарасова Е.Н. Гоголь в немецкоязычном литературоведении 70–90-х гг. XX в. – М.: Эзиториап УРСС, 2002. – 160 с.
7. Ханзен-Лёве А. Гоголь: к поэтике нулевого и пустого места (Gogol: Zur Poetik der Null und Leerstell). – Дрезден, 1997.

Н.В.Шпильова

### **Флюїдність у романі Р.Бротігана "У кавунному цукрі" та в повісті М.Гоголя "Сорочинська ярмарка"**

"Все, що я пишу, – це відповідь людини на питання двадцятого століття" [3, с. 10] – ці слова американського письменника другої половини ХХ століття Річарда Бротігана (1935–1984) доволі точно передають основний месидж, закодований у романах митця. У творчості одного з гуру молодіжної культури 1960-х рр. зафіксовано пошук точок дотику індивіда з реальністю, балансу і комфорту в континуумі реальності, де невід'ємною характеристикою стає інтенсивний науково-технічний розвиток та розквіт мас-культури, зорієнтованої на уніфіковану особистість. Літературне ім'я Бротігана стає відомим широкій читацькій аудиторії в 1960–1970-х рр., коли в континуумі американської дійсності вимальовувалися контури "новітньої чуттєвості", постмодерністської парадигми. Створюючи релевантну форму для презентації буття індивіда, його внутрішньо-зовнішніх метаморфоз, він зосереджує, зокрема, акцент на сюрреалістичній серії фрагментів, які ілюструють "хімію інтелекту", свідомості й душі.

У калейдоскопі картинок "закодовано" маршрут думки, не статичний стан, а флюїдність свідомості. Синопис вражень, рефлексій, ідей, переживань, що, як ланцюгова реакція, виникають у результаті



емпіричного досвіду, в результаті складної взаємодії внутрішнього світу індивіда з навколишньою дійсністю, розтягується інтертекстуальною грою, що збагачує і модифікує семантичне й естетичне сприйняття. Фантазія та уява породжують примхливі алогічні картинки, де вимальовуються контури карнавального світосприйняття, де знаходять продовження традиції, зокрема, Рабле й Гоголя. Інтертекстуальна гра в романах Бротігана може бути окремою темою ґрунтового дослідження, оскільки творчість письменника заснована на використанні різноманітних художньо-літературних набутоків. Гоголівська традиція як один з елементів художніх бриколажів трансформується і модифікується, водночас налагоджує діалог культур і епох, який здійснюється з постмодерністської позиції "гетерогенності без норми", всевключення, усеїдності, де завуальовано пошук вітальності та енергію життєтворення.

У творчості Гоголя проявляються елементи сюрреалізму, що виявляється не лише у виписаних в абсурдному ключі картинках, але й у смисловому аспекті. Бротіган і Гоголь з позицій свого часу, своєї реальності фіксували плинність свідомості, робота якої окреслюється, зокрема, розщепленістю і фрагментарністю. У цій розвідці пропонуємо розглянути повість Гоголя "Сорочинський ярмарок" як текст, що містить елементи фіксації руху свідомості та роман Бротігана "У кавуновому цукрі", де виткано складне мереживо роботи свідомості. Акцент на ідеї флюїдності свідомості інтенсифікує створення лінків між двома письменниками, які належали до різних епох, напрямків, культур. Прямих свідчень глибокого знайомства Бротігана з творчістю Гоголя, на жаль, не існує. Проте цілком доречно припустити включення в широкий інтерпретаційний художній простір гоголівської традиції щонайменше через тонке розуміння Чехова, Достоєвського, який зазначав: "Все мы вышли из гоголевской "Шинели". Метою нашого дослідження є виявлення специфіки картографії свідомості у виконанні двох письменників. Результати спостереження можуть підтвердити своєрідну континуальність традиції, її "звучання" з-поміж літературно-художньої поліфонії.

У художній окуляр Гоголя й американського письменника Бротігана потрапляють метаморфози інтелекту, душі й свідомості. Через фіксацію в художньому творі перетворень митці "створюють" код, "складають мапу" розгалуження та розгортання реальності, що спирається, зокрема, на зміни індивідуальної свідомості. Рух, флюїдність свідомості, нестатичність якої неодривно пов'язана з вітальністю та внутрішньою свободою індивіда, надихає письменників на створення

багатовимірних світів, де з-поміж спільних характеристик можна зазначити протейзм, діалогізм, енергію, що вибудовують текст декількома ярусами, площинами, стирають чітку межу між внутрішнім і зовнішнім, фактом і вигадкою, реальністю та уявою.

У романі "У кавуновому цукрі" Бротіган фантазує і вигадує: "Ми обережно сплели із кавунового цукру наші життя і відправили їх подорожувати в глибину снів довгою дорогою вздовж каміння і сосен" [3, с. 7] – ця фраза стає своєрідною відправною точкою казкової мандрівки.

Події роману "У кавуновому цукрі" відбуваються в Смертьїдеї, яка складається з двох регіонів – Кавунових Справ і Забутих Справ. Це незвичайне місце, де багато речей зроблено з кавунового цукру. До помешкання в Смертьїдеї можна прийти будь-коли і побути на самоті. Саме місце знаходиться ніби поза реальним часом. Тут вночі з ліхтарем можна спокійно прогулятися поміж овочевих статуй, зазирнути у дзеркальні струмки і побачити дивну форель, а можна тихенько посидіти біля статуї Дзеркал, де відбивається теперішнє.

Життя в Смертьїдеї складається з речей знайомих, близьких і незрозумілих, звичайних і незвичайних, реальних і казкових, фантастичних. Потік життя можна порівняти з потоком уяви, де співіснує непеєднане. Проте Смертьїдея не райський сад. Вряди-годи місце перетворюється на епіцентр бурхливих подій. Мешканці пам'ятають часи, коли тигри, які мали приємні голоси і вміли розмовляти, як люди, "атакували" комуну. В "кавуновому цукрі" живуть персонажі, які кохають і зраджують, які мають різні уявлення про сутність Смертьїдеї. Дві події перетворюють Смертьїдею на осередок емоційної напруги: одна пов'язана з любовним трикутником, а інша – з Кип'ятком та його бандою, які тероризують мешканців непередбачуваною агресивною поведінкою, оскільки у них є власні погляди щодо сутності Смертьїдеї.

Демонструючи Смертьїдею, наратор ніби програє внутрішнє життя, де один вимір виявляється континуумом для речей, які раціоналістичний дикурс організує в опозиції. Це майже казкове місце є своєрідною пограничною територією між "здоровим глуздом" і "божевіллям", вигадкою і реальністю.

Романне багатоголосся живить ідея людської природи – мінливої і неоднозначної. "Історія кохання" та "ідеологічний" виклик Кип'ятка Смертьїдеї наче й "рухають" роман, провокуючи його тектонічні зсуви, утворюють антураж для теми, яку Бротіган-письменник досліджував протягом життя. У фокусі уваги автора – знову людина, її стосунки зі світом (у найширшому розумінні), її усвідомлення власної

сутності. Роман насичується емоційними переживаннями, галюцинаціями, подорожами сновидіннями, гарячими, майже карикатурними, конфронтаціями, що додає загальній атмосфері, окрім психоделічності, карнавальності та маскарадності. Тут ніби враховано різні смаки: любителям мелодрам запропоновано любовну драму (навіть трагедію), агресивні випадки Кип'ятка і Ко захоплять і розвеселять тих, кому до вподоби гангстерські історії з "кривавою" домінантою, мрійники можуть знайти елементи казкового міста. А для літературних енциклопедистів та інтелектуалів тут широке поле діяльності: збираючи інкрустовані численні алюзії, цитації, ремінісценції, розшифровуючи бротіганівські символи та коди, можна не лише витворити власну інтерпретацію назви книги, але й вибудувати численні змістові яруси. Отже, в кінці роман лише починається – навіть останні речення імплікують продовження: "Музиканти взяли інструменти. Все готово. Залишилося декілька секунд, написав я" [3, с. 180].

Загальний фон роману укладає оригінальна гра "світла" й "тіні", яка створює веселкове різнобарв'я і дає імпульси до змістової імплізії. З-поміж інших романів "У кавуновому цукрі" вирізняється підвищеною сенсуальністю – він ніби живе, його можна відчутти. Роман грає фарбами світанку і присмерків, "мерехтить" ліхтарями, що освітлюють мости, та приємним кавуновим сонцем. Тут чимало смакових відчуттів, його наповнюють звуки природні й інструментальні, палітра доповнюється кінетичністю. Роман "пахне" ранковою кавою та суницями, гарячими пиріжками та яблуневим пирогом, яєшнею з беконом та смаженою картоплею. Він "шумить" вітром, "відлунює" дзвіночками, ніби "поліфонує" оркесторовими інструментами, на яких ось-ось заграють музиканти. Таке різнобарв'я огортає людину, з-поміж нього твориться життя, де вона балансує між любов'ю та ненавистю, між Добром і Злом. Р.Бротіган ніби намагається виміряти глибини душі, зазирнути за горизонти свідомості. Романи поліфонує внутрішньою напругою, емотивністю, психоделічністю, що додає інтимної, сповідальної тональності. У розрідженому часовому континуумі у фокус уваги потрапляє вітальна амбівалентність природи індивіда та його самоцінність. Така багатоаспектність, всеохопність, яка відлунює універсалізмом, масштабністю Вітмена, ніби відбиває зовнішній універсум людини. Реалії ХХ ст., здається, приглушують відчуття зовнішнім шумом механістичного, техногенного суспільства, а Бротіган свій "об'єкт дослідження" відкриває світу.

Уявне і реальне перетинаються в алогічних і абсурдних фрагмен-

тах, а їхнє витворення, здавалося б, у довільному, автоматичному стилі, переносючи динаміку сюжету із зовнішньої дії на внутрішню, стимулює читацьке співавторство, яке спирається на вивільнення творчої енергії й уяви. Так, смисловим магнітом розпорошених замальовок виявляється дія, рух думок, їхня зміна. Мажорні та мінорні варіації укладають різнорідну тональність роману. Бротіган здійснює цікаві маніпуляції із свідомістю, спрямовуючи зусилля на те, щоб вивільнити її можливості, подолавши рамки нормативності, умовностей, регламентованості.

Життя, внутрішнє та зовнішнє, в романі Бротігана презентується в русі, зміні, флюїдності, а сама ідея знаходить відображення на різних рівнях, що перетинаються, комбінуються, переграються. Порушення статичності вбирає ідею діалогізму, яка оприявнюється у творчості американського письменника. "Тіло тексту" вбирає "живе" слово, яке, зокрема, можна розглядати як атрибут "живої" людини, про народження якої мимохіть згадував Гоголь у повісті "Сорочинський ярмарок". Для творчості обох письменників характерні алогічні й абсурдні картинки, втім, ключовим моментом вважаємо акцент на мінливості як невід'ємній рисі буття, екзистенції індивіда. Ще одна спільна проблематика, тісно пов'язана з попередньою, – це ідея контролю, а точніше, його відсутності. Життя складається з миттєвостей, де все перетинається, а існує лише ілюзія можливості контролювати його плін. З такої перспективи повість Гоголя "Сорочинський ярмарок" та роман Бротігана "У кавуновому цукрі" складають своєрідний літературний діалог.

У майстерно організованій, з точки зору наративної структури, продуманого сюжету, влучного насичення національної колористикою, повісті "Сорочинський ярмарок" можна виділити дві лінії, які могли б розгортатися самостійно, а в тексті створюють цікаві, з точки зору композиції та задуму, "дзеркальні відображення". Йдеться про тонку й динамічну оповідь ярмаркового дня та історію кохання Параски. Зустріч з коханим передусь "ярмарковій кульмінації". У якості своєрідного "супроводу" зачину історії використовується дорога вздовж мальовничих краєвидів, де на ярмарок волами їдуть батько, дочка та мачуха. Одним із смислотворчих компонентів імпресіоністичного пейзажу, легкість якого передає змінна, флюїдна поверхня, яка, здається, позбавлена глибини, є ріка: "Сквозь темно- и светлo-зеленые листья небрежно раскиданных по лугу осокоров, берез и тополей засверкали огненные, одетые холодом искры, и река-

красавица блистательно обнажала серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри деревьев" [4, с. 11]. З норовливою рікою асоціюється характер дівчини, чий художній портрет прикрашає перші сцени повісті і чия краса виявляє свою таємничу силу, коли доводиться вмовляти батька взяти її з собою на ярмарок. Мінлива ріка стає образом-двійником дівчини: "Своенравная, как она в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе ее полное гордости и ослепительного блеска чело, линейные плечи и мраморную шею, осененную темною, упавшей с русой головы волною, когда с презрением кидает одни украшения, чтобы заменить их другими, и капризам ее конца нет, — она почти каждый год переменяла свои окрестности, выбирая себе новый путь и окружая себя новыми, разнообразными ландшафтами" [4, с. 11]. Флюїдність образів опосередковується дзеркалом, яке проводить кризу текстову тканину художніх двійників.

На перший погляд, тривіальна дорога на ярмарок стає для дівчини джерелом сильного емоційного переживання: "Все, казалось, занимало ее; все было ей чудно, ново... и хорошенькие глазки беспрестанно бегали с одного предмета на другой. Как не рассеяться! в первый раз на ярмарке! Девушка в осьмнадцать лет в первый раз на ярмарке!" [4, с. 10]. В контексті переживання нового емоційного стану образ ріки віддзеркалює флюїдність, змінність свідомості, сприйняття реальності: "Воз с знакомыми нам пассажирами взъехал в это время на мост, и река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними" [4, с. 11]. Наступна цитата містить, на наш погляд, один з ключових моментів інтерпретації змін свідомості дівчини: "Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы — все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну" [4, с. 11]. Параска в цей момент перебуває у, так би мовити, "трансвому стані", який змальовано з певною долею іронії: "Красавица наша задумалась, глядя на роскошь вида, и позабыла даже лущить свой подсолнечник, которым исправно занималась во все продолжение пути /.../" [4, с. 11].

Цей ніби невеликий епізод має продовження наприкінці повісті, коли Параска перед дзеркальцем, яке придбала на ярмарку, гадає, чи пощастить їй вийти заміж за Грицька. Дзеркало як один із ключових елементів для розуміння світу Гоголя [1] є інструментом створення нарративного об'єму, воно стає "вікном" або "коридором",

що розтягує замкненість тексту. Параска тримає перед собою обклеїне червоним папером дзеркальце не лише для того, щоб помилуватися власним відображенням. Дівчина "розмовляє" з дзеркалом, а її діалог фіксує нетотожність між "я" реальним та "я" уявним, між зовнішнім і внутрішнім. Щастю Параски є реальна загроза з боку мачухи. Візуалізований через дзеркальце діалог фіксує розщепленість, роздвоєність героїні. Сцена транслює флюїдність самосвідомості: "Не подумаю без радости, – продолжала она, вынимая из пазухи маленькое зеркало, обклеенное красною бумагою, купленное ею на ярмарке, и глядясь в него с тайным удовольствием, – как я встречусь тогда где-нибудь с нею, – я ни за что не поклонюсь, хоть она себе тресни. Нет, мачеха, полно колотить тебе свою падчерецу! Скорее песок взойдет на камне и дуб погнется в воду, как верба, нежели я нагнусь перед тобой!" [4, с. 32]. У текст в якості повтору, рефрену, знову вводиться дзеркало, що відбиває переверот, втім сцена не позбавлена гумору й іронії: "Тут встала она, трепетно шла по хате, как будто бы опасаясь упасть, видя под собою вместо полу потолок с накладенными под ним досками, с которых низринул недавно попович, и полки, уставленные горшками" [4, с. 32]. Дзеркало вводиться в тканину тексту як метафора відображення "ідеального я" в процесі самосвідомості: "Что я, в самом деле, будто дитя, – вскричала она, смеясь, – боюсь ступить ногою" [4, с. 32].

У повісті дзеркало й ріка відображають змінність, флюїдність зовнішньо-внутрішнього буття, де актуалізується інтерференція різних начал. Для ілюстрації плинності свідомості обрано ярмарковий акомпанемент, де "шум, брань, мычание, бляение, рев – все сливается в один нестройный говор" [4, с. 13]. Інтерпретація топосу ярмарку М.Бахтіна дала, зокрема, поштовх до численних нових глибоких спостережень у гоголезнавстві. Ідея ярмарку як моделі світу на різних текстових рівнях ініціює діалог макро- і мікросвіту, "я" й світу, "я" й іншого, "я" реального і "я" уявного тощо. Образ ярмарку якнайкраще вбирає ідею плинності, флюїдності свідомості: "Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдаленный водопад, когда встревоженная окрестность полна гула и хаоса чудесных неясных звуков вихрем носится перед вами. Не правда ли, не те ли самы чувства мгновенно обхватят вас в вихре сельской ярмарки, когда весь народ страстается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем, на площади и по тесным улицам, кричит, гочет, гремит" [4, с. 13]. Вітальна енергія, якою сповнений

ярмарок, корелює із змінністю свідомості, так ярмарок вводиться у внутрішній людський всесвіт.

Ярмарок відтворює стан душі, де гармонія витворюється з химерного поєднання хаосу й порядку. Флюїдна свідомість є невід'ємною компонентою пошуку гармонії, сенс якої народжується у вітальній, живій енергії. Втім, незважаючи на щасливий кінець історії закоханих, повість закінчується своєрідним пуантом, який додає до загального звучання непевності й трагізму. Межі фактуального сюжету розтягує ідея універсальної мінливості, нестатичності, відсутності контролю. Здається, життя складається з низки миттєвостей, де перетинаються радість і смуток: "Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему" [4, с. 34]. Так ідея мінливості переноситься на різні рівні оповіді.

Елементи флюїдності свідомості, які вводяться в текст з лінійним нарративом та струнким сюжетом, фіксуються через презентацію зміни самосвідомості героїні, що обумовлюють зміну світосприйняття, самопрезентації. Важливим видається акцент на змінності свідомості як важливому компоненті зміни парадигм мислення. Цей момент є доволі плідним для подальших художньо-літературних експериментів у світовій літературі.

У романі Р.Бротігана "У кавуновому цукрі" та в повісті Гоголя "Сорочинський ярмарок" ідея флюїдності вимальовується, зокрема, через фіксацію і художнє окреслення своєрідної "пограничної території" між реальністю, дійсністю та уявою, фантазією, де формально розмежувати кордони майже неможливо. Стан душі, переживання, коли невтішність змінюється умиротворенням, мінливість внутрішнього світу, його складна взаємодія з реальністю розтягують фактуальний шар оповіді Гоголя і Бротігана. Змінність у повісті "Сорочинський ярмарок" фіксується на рівні сюжету, на рівні художнього окреслення образу Параски, втім, більш загально обриси ідеї простежуються в полісемантичній метафорі ярмарку. Бротіган мінливість презентує через калейдоскоп картинок, розрахованих на активізацію комунікації читача і автора, читача й книги, далі – читача і його "я". Вводячи в карнавал реальності людину, письменники перш за все переносять акцент на вітальність людської природи, що виявляється певною мірою в її нестатичності. Варто, здається, підкреслити і те, що для Бротігана і Гоголя органічною є ідея, так би мовити, синкретичної

людини, що представлено не лише в перетині "реальності" й "вигадки". Йдеться про музичний і танцювальний супровід, який складає додаткові смислові конотації творів і є невід'ємним для передачі вітальної енергії. Бротіган у роман вводить не лише музикантів і оркестр, які передають ледь вловиму мить змін, але й такі символічні для тексту елементи, як дзвіночок, мелодійні голоси тигрів. Через танок, зокрема, у повісті Гоголя оприявнюється внутрішня зміна Параски, в органічному поєднанні музики й танцю з'являється мінлива гармонія: "Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем при виде, как от одного удара смычком музыканта, в сермяжной свитке, с длинными усами, все обратилось, волею и неволею, к единству и перешло в согласие" [4, с. 33]. Так у творах складаються чуттєві й надчуттєві рівні, які розкривають художній простір. М.Бахтін, зазначаючи у творчості Гоголя порушення статичності всіх явищ, акцентував увагу на "живій" мові, яка підривала "пряму поверхність слова" [2]. Продовжуючи закладену М.Бахтіним традицію, К.Норімацу зауважує, що у текстах письменника кожний рядок пульсує співчуттям, любов'ю, ненавистю [5]. Так, флюїдність виявляється на різних текстуальних рівнях. Бротігановий подекуди надметафоричний стиль поєднується з невибагливими мовними структурами, простою лексикою, тобто елементами, максимально наближеними до "живої", "неофіційної" мови. "Неконтрольоване письмо", визначення, яке А.Жолковський вживає щодо певних елементів стилю Гоголя [6], творить "тіло тексту" Бротігана, розмиваючи поняття "норми". Річард Бротіган не сприймав суспільство, що намагалося перетворити людину на гвинтик, прикриваючись при цьому міфами. Розглядаючи людину в контексті сучасної цивілізації, Р.Бротіган звертав увагу на сакраментальність людської особистості. Американський письменник ХХ ст., фіксуючи гру асоціацій, образів, щедро використовує творчі набутки своїх попередників – сюрреалістів. Абсурдні й алогічні картинки, з яких компілюються його романи, включаються в широкий художній контекст, створюючи численні конотації. У континуумі контркультури, яка була середовищем буття письменника, мінливість і текучість свідомості сприймалися як своєрідна "норма". У романі Р.Бротігана "У кавуновому цукрі" карнавальне світосприйняття, де, зокрема, продовжується гоголівська традиція, контрастує з механістичним, стандартизованим, шаблонним суспільством споживання і конформізму. Гоголівська традиція модифікується іронією та скепсисом, що складають перші шари



бротіганівської оповіді, втім, вони приховують філігранну роботу презентації водночас звичайних і складних емоційних станів, де "прочитуються" співчуття і любов, додаючи до загального звучання драматичної і подекуди трагічної тональності. Пошук альтернативної реальності здійснюється, зокрема, через творчість свободи, імпровізації, нестримної фантазії, що нівелює домінуючу "норму", "канону", "правила", "непорушної істини", через місток між літературою, творчістю та життям, де процес творення вбирає ідею внутрішньої свободи як умову збереження вітальної енергії.

### Література

1. Антоничева М. Эссе Набокова "Николай Гоголь": прорыв и ирреальное // Заповедник. – 2006. – №77. – <http://zapovednik.litera.ru/77/page09.html>
2. Бахтин М. Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура. – <http://philologos.narod.ru/bakhtin/rublergog>
3. Бротиган Р. В арбузном сахаре. – СПб.: Азбука-классика, 2002.
4. Гоголь Н. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – Москва: Художественная литература, 1982.
5. Norimatsu K. Literature Against visual Media: Discourses on the Visuality of N.Gogol's Language. – [src-h.slav.-hokudai.ac.jp/coe21/publish/no10/1\\_notimatsu.pdf](http://src-h.slav.-hokudai.ac.jp/coe21/publish/no10/1_notimatsu.pdf)
6. Zholkovsky A. Rereading Gogol's Miswritten Book (Notes on Selected Passages from Correspondence with Friends). – [www.usc.edu/dept/las/sll/eng/tct/gog.htm](http://www.usc.edu/dept/las/sll/eng/tct/gog.htm)

## ЗМІСТ

### ФІЛОЛОГІЯ

*До 200-ліття від дня народження М.Гоголя*

<b>Михед П.В.</b> Проблеми українського гоголезнавства: попередні підсумки й найближчі перспективи .....	3
<b>Платонова Н.А.</b> Реализация концепции соприсутствия времен в творчестве Н.В.Гоголя (к вопросу пространственно-временной организации фантастической повести I-й пол. XIX века) .....	16
<b>Нещерет Е.И.</b> Психология невербальной речи как средства интерпретации художественного образа в литературном произведении (на примере повестей Н.В.Гоголя) .....	24
<b>Погоржельская В.В.</b> О природе лада в творчестве Н.В.Гоголя.....	30
<b>Ляхова Ж.</b> Епістолярій Миколи Гоголя як художнє саморозкриття особистості в дослідженнях П.Куліша .....	35
<b>Бараненкова Н.А.</b> Про театральну природу ранніх творів М.В.Гоголя .....	64
<b>Павельева А.К.</b> Своеобразие женских образов в сборнике Н.В.Гоголя "Вечера на хуторе близ Диканьки" .....	69
<b>Дереза Л.В.</b> Трансформація народної казки у "Вечерах на хуторе близ Диканьки" М.В.Гоголя.....	78
<b>Вінтонів Т.М.</b> Поетонімосфера повісті М.В.Гоголя "Тарас Бульба" .....	85
<b>Филенко О.Н.</b> Хронотоп Миргорода Н.В.Гоголя .....	96
<b>Алексеев П.П.</b> Эволюция жанра в "Мертвых душах" Н.В.Гоголя.....	105
<b>Сирота Ю.О.</b> Проблема впливу творчості М.В.Гоголя на російськомовну прозу Є.П.Гребінки .....	111
<b>Гринченко Н.А.</b> Н.В.Гоголь в художественной рецепции А.Ф.Писемского.....	118
<b>Бабенко О.А.</b> "Ревизор" Н.В.Гоголя в эстетике и драматургии В.В.Набокова.....	125
<b>Лушник Л.С.</b> Картины П.А.Федотова на уроках по изучению творчества Н.В.Гоголя .....	134
<b>Самойленко Г.В.</b> Твори М.Гоголя в репертуарі	

Миколи Садовського .....	137
<b>Кравченко С.І.</b> Микола Гоголь у польськомовній публіцистиці Євгена Маланюка .....	145
<b>Литвиненко С.</b> Поема В.Базилевського "Після карнавалу" як діалог поета з М.Гоголем.....	149
<b>Царева В.П.</b> "Записки сумасшедшего" и тексты безумцев II-й пол. XX века .....	157
<b>Краснобаева О.Д.</b> Рецепция Гоголя в немецком гоголеведении .....	169
<b>Шпильова Н.В.</b> Флюїдність у романі Р.Бротігана "У кавуновому цукрі" та в повісті М.Гоголя "Сорочинська ярмарка".....	176

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 45

*Проблеми вивчення творчості  
Миколи Гоголя: підсумки та перспективи*

**Відповідальний редактор та упорядник  
Самойленко Григорій Васильович**

Технічний редактор: Лисенко М.М.  
Комп'ютерна верстка та макетування: Борщ О.В.  
Літературний редактор: Лісовець О.М.  
Коректор: Конівненко А.М.

---

---

Підписано до друку \_\_.11.08  
Гарнітура Times  
Замовлення №

Формат 60x84/16  
Ум. друк. арк. 10,6

Папір офсетний  
Тираж 100 пр.

---

---

Видавництво  
Ніжинського державного університету  
імені Миколи Гоголя  
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3/4.



Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єкта видавничої справи ДК №1804 від 25.05.04 р.

8(04631) 7-19-72  
E-mail: vidavn\_ndu@mail.ru