

Ніжинський державний університет
імені Миколи Гоголя

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 50

*Творчість М.Гоголя:
поетика, стиль та мова творів письменника*

Ніжин – 2009

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 25.06.2009 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 –
д. філол. н., 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. н., проф. О.Д.Бойко; д. і. н., проф. А.О.Буравченков;
д. і. н., проф., член-кор. НАН України 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.Дорохіна; д. мист., проф. М.А.Давидов;
к. філос. н., доц. Л.Л.Матвеєва; д. мист., ст. н. співроб. О.С.Найден; д. мист.,
проф. В.І.Рожок; д. мист., проф. В.В.Рубан; д. мист., проф., член-кор. АМН України
Ю.О.Станішевський; д. мист., проф. С.В.Тишко; к. мист., доц. О.Е.Чекан.

Л 64 Література та культура Полісся. – Вип. 50: Творчість Гоголя: поетика, стиль та
мова творів письменника / Відп. ред. і упорядник Г.В.Самойленко. – Ніжин:
Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009. – 167 с.

ББК 83. 3/ 4 Укр. / 5+63. 3/ 4 Укр. / 52
© Видавництво НДУ ім. М.Гоголя, 2009
© Самойленко Г.В.

И.В.Шевандо

Особенности художественного времени в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба"

Художественное время в произведении на историческую тему, каковым является повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба", опирается на определенную систему языковых средств. Одним из таких средств является система видовременных форм глаголов, используемых в произведении. В данной повести в центре внимания писателя находится сам образ времени, связанный с мотивом движения, развития, становления, с противопоставлением преходящего и вечного. Воспроизводя события прошедшего, Гоголь максимально использует возможности видовременных форм глагола. Изображаемые ситуации и факты оцениваются автором по-разному, а выразить ту или иную оценку автору помогает использование разнообразных видовременных форм.

Художественное время "служит одним из конструктивных признаков организации литературного текста" [1, с. 121]. Особенности моделирования времени в литературе определяются спецификой данного вида искусства: литература традиционно рассматривается как искусство временное. В отличие от живописи, она воссоздает конкретность течения времени. Что же такое художественное время?

Художественное время – это способ организации эстетической действительности произведения, его внутреннего мира и одновременно образ, связанный с воплощением авторской концепции, с отражением именно его картины мира.

При сопоставлении реального времени и времени художественного обнаруживаются их различия. Типологическими свойствами реального времени являются одномерность, необратимость, непрерывность, упорядоченность. В художественном же времени все эти свойства преобразуются. Оно может быть многомерным. Это связано с самой природой литературного произведения, имеющего, во-первых, автора и читателя, а

во-вторых, границы: начало и конец. Так, в прозаическом тексте обычно устанавливается условное настоящее время повествователя, которое соотносится с повествованием о прошлом или будущем персонажей, с характеристикой персонажей, с характеристикой ситуаций в различных временных измерениях.

Художественное время в произведении на историческую тему опирается на определенную систему языковых средств. Это, прежде всего, система видовременных форм глаголов, их последовательность и противопоставления, транспозиция (переносное употребление) форм времени, лексические единицы с темпоральной семантикой, падежные формы со значением времени, хронологические пометы, синтаксические конструкции, которые создают определенный временной план (например, номинативные предложения представляют в тексте только план настоящего), имена исторических деятелей, мифологических героев, номинации исторических событий.

Попытаемся дать объективную характеристику художественного времени повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба".

Особое значение для произведений на историческую тему, каковым и является данная повесть Н.В.Гоголя, имеет функционирование глагольных форм, от их соотношенности зависит преобладание статики или динамики в тексте, убыстрение или замедление времени, их последовательность определяет переход от одной ситуации к другой и, следовательно, движение времени. Сравним, например, следующие фрагменты повести "Тарас Бульба":

"– Эх, оставил неприбранным такое дорогое убранство! – сказал уманский куренной Бородатый, отъехавши от своих к месту, где лежал убитый Кукубенком шляхтич. – Я семерых убил шляхтичей своею рукою, а такого убранства еще не видел ни на ком" [2, т. II, с. 98].

И "– Пусть трава порастёт на пороге моего дома, если я путаю! Пусть всякий наплюёт на могилу отца, матери, свёкора, и отца отца моего, и отца матери моей, если я путаю. Если пан хочет, я даже скажу, и отчего он перешел к ним.

– Отчего?

– У воеводы есть дочка – красавица. Святой боже, какая красавица!" [2, II, с. 93].

И первый, и второй фрагменты даны в виде прямой речи, но формы прошедшего времени глаголов передают большую плавность и размеренность, чем формы настоящего и будущего времени.

Функции видовременных форм в художественном тексте во многом типизированы. Как отмечает В.В.Виноградов, повествовательное ("событийное") время определяется прежде всего соотношением динамичных форм прошедшего времени совершенного вида и форм прошедшего несовершенного, выступающих в процессуально-длительном или качественно-характеризующем значении. Последние формы соответственно закреплены за описаниями.

Выражение времени в историческом тексте в целом обусловлено взаимодействием трех "осей" [3, с. 23]:

- 1) календарного времени, отображаемого преимущественно лексическими единицами с семой "время" и датами;
- 2) событийного времени, организованного связью всех предикатов текста (прежде всего глагольных форм);
- 3) перцептивного времени, выражающего позицию повествователя и персонажа (при этом используются разные лексико-грамматические средства и временные смещения).

Грамматические формы прошедшего времени и художественное время повествователя тесно связаны, однако между ними не следует ставить знак равенства. "Грамматическое время и время словесного произведения могут существенно расходиться. Время действия и время авторское и читательское создаются совокупностью многих факторов: среди них – грамматическим временем только отчасти..." [4, с. 240].

Исторический колорит в тексте создается всеми его элементами, при этом средства, выражающие временные отношения, взаимодействуют со средствами, выражающие пространственные отношения. Например:

"Припустив коня, налетел прямо ему в тыл и сильно вскрикнул, так что вздрогнули все близ стоявшие от нечеловеческого крика" [2, т. II, с. 98].

Так, смена конструкций с предикатами (припустил, налетел, вскрикнул, вздрогнули), с одной стороны, определяет временную последовательность ситуаций и формирует сюжетное время текста, с другой стороны, отражает перемещение персонажа в пространстве и участвует в создании художественного пространства.

В художественном тексте на историческую тему возникает подвижная, часто изменчивая и многомерная временная перспектива, последовательность событий в нем может не соответствовать реальной их хронологии. Автор произведения в соответствии со своими эстетическими намерениями то расширяет, то "сгущает" время, то замедляет его, то ускоряет.

В повести "Тарас Бульба" в центре внимания писателя находится сам образ времени, связанный с мотивом движения, развития, становления, с противопоставлением преходящего и вечного. Воспроизведя события прошедшего, оценивая их как нечто героическое и былинное, Гоголь максимально использует возможности видовременных форм глагола.

Изображаемые в прошлом ситуации и факты оцениваются автором по-разному: некоторые описываются предельно кратко, другие же (наиболее важные для автора в эмоциональном и эстетическом отношении), напротив, выделяются "крупным планом", время при этом "останавливается" или замедляется. Для достижения этого эстетического эффекта используются формы прошедшего времени несовершенного вида или формы настоящего времени.

"– И на что было трогать? Пусть бы, собака, бранился! То уже такой народ, что не может не браниться! Ох, вей мир, какое счастье посылает бог людям! Сто червонцев за то только, что прогнал нас!" [2, т. II, с. 136].

Если формы прошедшего совершенного выражают цепь последовательно сменяющихся действий, то формы несовершенного вида не динамику события, а динамику самого действия, представляя его, как развертывающийся процесс.

"Задумались все козаки и не знали, что сказать. Никому не хотелось из них заслужить обидную славу. Тогда вышел вперед всех старейший годами во всем запорожском войске Касьян Бовтуг. В чести был он от всех козаков; два раза уже был избираем кошевым и на войнах был сильно добрый козак, но уже давно состарился и не бывал ни в каких походах; ..." [2, т. II, с. 103].

Как мы видим, вышеприведенный пример передает последовательность событий, их динамичную смену. Но, выполняя в художественном тексте не только "воспроизводящую", но и "изобразительно живописующую", "описательную" функцию, формы прошедшего времени останавливают время, дают возможность читателю ощутить его во всей полноте [5, с. 442].

Формы настоящего времени на фоне форм прошедшего также могут выполнять функцию замедления времени, функцию выделения событий и явлений прошлого крупным планом, однако они в отличие от форм прошедшего несовершенного в "изобразительно живописующей" функции воссоздают прежде всего непосредственное время "авторское переживание, связанное с моментом лирической концентрации, и (реже) передают преимущественно ситуации типичные, неоднократно повторявшиеся в прошлом и теперь реконструируемые памятью как вообра-

жаемые" [1, с. 133]. Также выражением исторического колорита выступает особый вид тропов, характерный для стиля Н.В.Гоголя. Это развернутые метафоры, сравнения, перефразы, в состав которых входят имена исторических деятелей, литературных героев, мифологических персонажей, названия исторических событий, слова, обозначающие историко-культурные понятия и ситуации (диалектизмы, историзмы, архаизмы, этнографизмы).

Эти "точечные цитаты" выступают в тексте как метонимические замещения целостных ситуаций и сюжетов. Тропы, в состав которых они входят, служат для образной характеристики лиц и событий различных исторических эпох. Для подтверждения этого достаточно привести пример подобного рода тропов: "Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьёт оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, – так Тарасов сын, Остап, налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку. Побагровело еще сильнее красное лицо хорунжего, когда затянула его горло жестокая петля; схватился он было за пистолет, но судорожно сведённая рука не могла направить выстрела, и даром полетела в поле пуля" [2, т. II, с. 99].

В исторической прозе сопоставляются явления прошлого и современности, эмпирические факты и мифы, реальные лица и литературные образы, в результате описываемые в произведении ситуации получают второй план: сквозь частое проступает общее, сквозь единичное – повторяющееся, сквозь преходящее – вечное.

Соотношение в структуре произведения двух временных пластов: времени частного и времени общеисторического – приводит к усложнению субъектной организации текста. Авторское восприятие последовательно чередуется с исторической общностью, которая в разных контекстах приобретает разный смысл: то указывает на субъективность автора, то с усилением роли исторического времени служит средством указания на весь национальный коллектив или даже, шире, на человеческий род в целом. Стоит обратить особое внимание на то, что в исторической прозе время не только событийно, но и концептуально: временной поток в целом и отдельные его отрезки членятся, оцениваются, осмысливаются автором, повествователем или героями произведения. Концептуализация времени – особое представление его в индивидуальной или народной картине мира, истолкование смысла его форм, явлений и признаков – проявляется:

1) в оценках и комментариях повествователя или персонажа, включенных в текст: "Сколько ни живу я на веку, не слышал я, паны-братья, чтобы козак покинул где или продал как-нибудь своего товарища. И те и другие нам товарищи; меньше их или больше все равно, все товарищи, все нам дороги. Так вот какая моя речь: те, которым милы захваченные татарами, пусть отправляются за татарами, а которым милы полоненные ляхами и не хочется оставлять правого дела, пусть остаются" [2, т. II, с. 104];

2) в использовании тропов, характеризующих разные признаки времени: "...уже известно всем из истории, как вечная борьба мелких князей и беспокойная жизнь спасли Европу от неукротимых набегов, грозивших ее опрокинуть" [2, т. II, с. 99];

3) в субъективном восприятии и членении временного потока в соответствии с принятой в повествовании точкой отсчета (в нашем случае события происходят в 90-е годы XVI века, непосредственно после восстания Северина Наливайко, охватившего в 1595–1596 годах Украину и Беларусь);

4) в противопоставлении разных временных планов и аспектов времени в структуре текста.

Для темпоральной (временной) организации произведения и его композиции обычно значимо, во-первых, сопоставление или противопоставление прошлого и настоящего; настоящего и будущего; прошлого, настоящего и будущего, во-вторых, противопоставление таких аспектов, как длительность – однократность (моментальность), быстротечность – продолжительность, повторяемость – единичность отдельного момента. В прозаическом произведении течение времени и субъективное его восприятие могут служить темой текста, в этом случае его временная организация, как правило, коррелирует с композицией, а концепция времени, отраженная в тексте и воплощенная в его темпоральных образах и характере членения временного ряда, служит ключом к его интерпретации.

Композиционно изучаемый нами текст повести "Тарас Бульба" состоит из трех неравных по объему частей: первая, составляющая основу повествования, показывает Остапа и Андрия молодыми казаками; вторая – содержит рассказ об их ратных подвигах и любви Андрия; третья же (предельно краткая) подводит итог соотношению всей жизни Бульбы с жизнью вообще.

Неравномерность композиционных частей текста – способ организации его художественного времени: она выражает особенности авторского

восприятия. Неравномерность частей определяет особый временной ритм произведения, который основан на преобладании динамики над статикой. Первая композиционная часть повести характеризуется дробностью абзацного членения: в описании жизни молодых сыновей Тараса сменяют друг друга разные микротемы – обозначения отдельных событий, обладающих особой важностью для героев и являющихся, как уже отмечалось, основой для дальнейшего развития сюжета.

Вторая же часть представляет собой довольно объемный и подробный лексико-грамматический пласт, так как в ней повествуется о событиях, наиболее значимых как для личного биографического времени героев, так и для исторического времени (в повести показывается недовольство казаков, вызванное церковной унией 1596 года. Уния спровоцировала поход запорожцев, в составе которых были Тарас Бульба и его сыновья, за веру православную, против ляхов и неверков (униатов)). "Отдельность этих событий снимается тем, что значимость каждого из них оказывается для рассказчика ничем не отличающейся от значимости предыдущего или последующего. В определенном смысле все они настолько равнозначны, что заключены в один как бы сплошной "абзац" [6, с. 212].

Таким образом, обучение Остапа и Андрия в семинарии (сюжет первой части повести) и боевые подвиги героев противопоставляются не только по признаку "мгновение/длительность", но и по признаку "значимость/незначимость".

Третья же часть повествования немногословна, но, несмотря на это, наполнена описаниями и иносказаниями, характерными для исторического произведения. Обилие сложных синтаксических конструкций подчеркивает всю значимость событий прошлого для жизни будущих поколений "Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстрый несется по нём, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на побережьях. Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли вёслами, осторожно минали отмели, всплашивая подымавшихся птиц, и говорили про своего атамана" [2, т. II, с. 146].

Таким образом, как мы видим, особенности языка произведений на историческую тему связана с ориентацией на традиционный, часто общий языковой тип сравнений и метафор, которые, повторяясь и типизируя в тексте, подвергаются преобразованиям и воздействуют на окружающие

элементы контекста, "в результате устойчивости тропеических характеристик истории сочетается с постоянным их обновлением" [7, с. 448–449].

Особенностью языка исторического произведения является отход от традиционных книжно-разговорных норм и правил в пользу выражений и оборотов, не использующихся в современной автору речи (архаизмы и диалектизмы, развернутые сравнения и метафоры).

Взаимодействие в тексте разных временных планов, соотносительности в произведении времени биографического и времени исторического, отражение истории в героях – отличительные особенности исторического текста. Эти принципы временной организации определяют образный строй произведения и находят отражение в его языке.

Литература

1. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М., 2003.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 2. – М., 1984.
3. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка. – М., 1998.
4. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1971.
5. Виноградов В.В. Русский язык. – М., 1972.
6. Дымарский К.А. Проблемы текстообразования и художественный текст. – СПб., 1999.
7. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М., 1976.

В.В.Красавіна

Мовний образ українського козацтва в історичній повісті М.Гоголя "Тарас Бульба"

Миколу Васильовича Гоголя по праву можна вважати будителем національної свідомості українців. Його історична повість "Тарас Бульба" наближає до нас героїчне минуле України, воскрешає у нашій пам'яті козацьку славу, романтизм Запорозької Січі, безсмертну боротьбу за волю і віру. Повістяр писав: "Коли я тільки підбирався до "Тараса Бульби" і рився у скрині історії, не раз мене огортали гарячі хвилі, твердішою ставала думка, що і я українець, і що мій по материній лінії рід Лизогубів шаблями захищав Вітчизну".

Літературно-художня інтерпретація козацької доби спирається на історичні та фольклорні джерела.

Молодий М.Гоголь напружено штудіював історію, мріяв повернутися в Україну, хотів очолити історичну кафедру Київського університету,

виношував намір написати історію України (до нас дійшли тільки деякі фрагменти з цієї праці) й історичний роман "Гетьман", з якого зберігся розділ "Роздуми Мазепи" (1834 р.).

Інтерес до історії пробуджувала знана ще з дитинства народнописенна творчість. Великий вплив справили на Гоголя старі козацькі думи. Розмірковуючи над особливостями народних пісень, письменник зазначав: "Історик не повинен шукати в них вказання дня і числа битви або точного пояснення місця... Але коли він захоче пізнати справжній побут, стихії характеру, усі найтонші відтінки почуттів, хвилювань, страждань, радощів описуваного народу, коли захоче вдихнути дух минулого віку, загальний характер всього цілого і кожного окремого, то він буде задоволений цілком: історія народу розкривається перед ним у ясній величі" [1, с. 393–394]. Слово пісні своїм конкретно-чуттєвим змістом допомагає проникнути в природу народної моралі, етики, пізнати українську душу. Саме у національних піснях він і шукає дух минулого, характер, радощі і страждання народу, вдивляючись у героїчні події народної історії. Повість нагадує історичну думу з її епічним розмахом, могутніми національними характеристиками. За словами В.Скуратівського, з Гоголя "певною мірою починається українська національна ідея у доволі сучасному вигляді" [2].

Молодий М.Гоголь відкрив Україну світові, спочатку у своїх "Вечорах...", з неповторною народною звичаєвою традицією (1831–1832), а потім у повісті "Тарас Бульба", з поетизацією козацького колориту, козацької України, що бореться за волю і віру, яка побачила світ 1835 р. у збірці "Миргород". 1842 р. у II томі "Творів Миколи Гоголя" з'явився доповнений варіант повісті, в якому дещо зміщені акценти.

Як зазначає перекладач О.Семенченко, "Гоголь став першим каналом української культури до світу" [3]. В.Скуратівський акцентує на тому, що "письменник з абсолютним українським корінням, і передусім молодий Гоголь – цілком перебуває при українській семантиці, себто при українських змістах" [2].

Проаналізуємо авторські мовні образи Січі й українського козацтва, що становлять художньо-мовні національні концепти.

Запорозька Січ як художній образ має глибоку літературну традицію, закорінену в усній народній творчості. У думках та піснях ("Козак Голота", "Самійло Кішка", "Пісня про Івана Сірка", "Ой Січ-мати" та ін.) вона постає як символ волі, свободи, нескореності, запорожці – честі, лицарства, героїзму у змаганнях з турками, татарами, ляхами. Таке уявлення про Січ підтримується і літописними творами. Зокрема, автор літопису Самійло Величко бачить Запорозьку Січ як взірць ідеальної суспільності. Художній

образ розроблявся також у поезії та прозі. До нього зверталися як українські, так і зарубіжні письменники (М.Плиска, М.Пашковський, Б.Зиморович, К.Сакович, Климентій Зіновійв, Л.Яценко, Б.Залеський, П.Свенцицький, К.Рилєєв, О.Кузьмич, Д. фон Лізандр, П'єтро делла Валле, Байрон, Боденштедт, Меріме та ін.), зображуючи Запорозьку Січ як оплот волі. Така міфопоетизація Січі формувалася на основі історичних реалій та подій, починаючи з XVI ст., і на поч. XIX ст. цей образ у мовно-художній практиці усталився в основному як романтичний.

На цій традиції будував свої уявлення про Запорозьку Січ і М.В.Гоголь, додаючи до образу нові деталі, нове освітлення, відповідно до суспільних поглядів та своїх естетичних уподобань.

У повісті Січ постає як художній образ козацької республіки. Мовно-виражальні засоби, які його створюють: метафори, епітети, порівняння, перифрази, афористичні вислови, – функціонально й семантично пов'язані з поняттями "воля", "братерство" і "рівність". Порівняймо: "Сечь представляла необыкновенное явление. ...Всякий приходящий сюда беззаботно предавался *воле* и *товариществу* таких же, как сам, гуляк, не имевших ни родных, ни угла, ни семейства, кроме *вольного неба* и *вечного пира души* своей... это был *тесный круг школьных товарищей*"¹. Епітетним словосполученням "школьные товарищи" автор підкреслює безкорисливість, щирість стосунків, а також спільність інтересів січового товариства: захист рідної землі від татарсько-турецьких нападників та польсько-шляхетських загарбників, оборона батьківської православної віри, взаємодопомога під час бою тощо. Гоголь відтворює характерні для Січі ідеали рівності, вірного побратимства, демократичні порядки. Саме там виховувалися сильні і мужні характери. Пор.: "*Нет уз святее товарищества*", "*...породниться родством по душе, а не по крови может один только человек*", "*Нет лучшей науки для молодого человека, как Запорожская Сечь*".

"Сечь! Вот то *гнездо*, откуда вылетают все те *гордые и крепкие, как львы*. Вот откуда разливается воля и казачество на всю Украину!" Гніздо – місткий метафоричний образ, який, з одного боку, асоціюється із сім'єю, родиною, з якої розлітаються діти, а з іншого боку, підсилений порівнянням з левом, асоціюється із логовом звірів – сильних, мужніх, безстрашних, якими і виступають у творі запорожці. Це повторюване порівняння стає наскрізним, автор вживає його для характеристики козаків-запорозьців,

¹ Тут і надалі цитатати тексту подані за виданням: Гоголь Н.В. Избранные произведения: В 2 т. – Т. I. – К.: Дніпро, 1983. – 406 с.

синів Бульби, підкреслюючи своєрідність національного характеру. Поряд із назвою "Січ" уживається лексема "воля", що розкриває ідейно-тематичний зміст твору, бо прагнення волі – внутрішній стан козацтва.

Сема "воля" наявна і в наскрізному епітеті "разгульный". Порівняймо у тлумачному словнику російської мови В.Даля: "Разгул, погулка, гульба, широкая, полная свобода страстям, веселью, силе, иногда и духовным способностям. Разгулу нет, негде расходиться, тесно или воли не дают / В русской песне разгул слышен. Разгульный, к разгулу относящийся [4, IV, с. 25–26]. У словнику української мови тлумачиться так: "Розгульний – 1. Нічим не стримуваний у дії, вияві (про явища природи). 2. Який супроводжує розгул" [5, с. 1047]. Напр.: "...в этом сборище безженных рыцарей, на которых *разгульное Запорожье* набрасывало суровый колорит свой". Пор., у перифрастичному вислові "Остап и Андрий кинулись со всею пылкостью юношей в это *разгульное море*". У тексті синонімічними відповідниками до лексеми "Січ" виступають "Запорожжя", "Запорозьке військо".

"Все знали, что трудно иметь дело с *буйной и бранной толпой, известной под именем Запорожского войска*, которое в своевольном неустройстве своем заключало устройство обдуманное для времени битвы". Звертаємо увагу на фольклорний епітет "*буйный*", який в зазначеному контексті набуває особливого смислового навантаження й виконує оцінну функцію. Тут означувана лексема концентрує в собі різні семантичні відтінки. За словником Даля, "Буйный – смелый, храбрый, дерзкий; ...шумливый; бушующий, беспокойный, забиячливый, бурливый; могучий, одолевающий; склонный к самоуправству, насилию, обидам. Буйный народ, самовольный. Некуда приклонить буйной головушки" [4, I, с. 138]. Це вияв колективного характеру. "Бранный, относящийся до брани: воинственный, военный" [4, Т. I, с. 123].

У перифрастичних висловах: "странная республика", "своевольная республика", "независимая республика" Січ постає, з одного боку, як вільна козацька республіка, а з іншого, із самобутніми законами, порядками, звичаями. Напр.: "Эта *странная республика* была именно потребностью того века", "Все занимало их (Остапа й Андрія): *разгульные обычаи Сечи* и немногосложная управа и законы, которые казались им иногда даже *слишком строгими* среди такой *своевольной республики*", "Слушайте своего атамана, а исполняйте то, что сами знаете: сами знаете, что велит *козацкая честь*".

Художній контекст засвідчує звертання автора й до народно-поетичного образу при характеристиці Січі: "– Прощай, *наша мать*", – із

уст козаків перед походом. Пор., в народній пісні: "Січ – мати, а Великий Луг – батько" [6, с. 56].

Отже, за допомогою зображально-виражальних засобів автор моделює образ Запорозької Січі як вільної козацької республіки, характеризує суспільно-політичний устрій, його демократичний характер, оснований на принципах людяності і братерства.

У національній мовній свідомості досліджуваного періоду номінація Запорозька Січ актуалізувалася в основному як позитивно конотований мовно-естетичний знак, набула символічного національно-історичного змісту.

На Запорожжя йшли, втікаючи від ворогів, соціальних утисків, релігійних переслідувань тощо, починаючи з XV ст їх стали називати козаками. Слово набуло національного забарвлення: в народному уявленні – ідеал лицаря, "відважний, завзятий, хоробрий чоловік". І коли хочуть підкреслити певні зовнішні риси чи внутрішні якості чоловіка, то кажуть, що він "гарний козак", "добрий козак", "справжній козак". Слово стало своєрідним символом, етнопсихологемою, бо саме в історії та долі козацтва найяскравіше виявилася історична місія українського народу.

Зауважимо, що Гоголь лексему "козак" вживає тільки в українській орфографії, а не як подано в "Словаре русского языка XI–XVII вв.", "Словаре русского языка XVIII в.", де фіксується лише один варіант написання – через -а-.

Синонімами до лексеми "козак" у повісті є слова *запорожець*, *лицар* (так називали вільного козака, якому властиві козацька доблесть і воєнне мистецтво), *товариш*, на відміну від козаків реєстрових, нереєстрових, охочекомонних тощо. Практично всі вони ставали воїнами війська Запорозького. Назви козаків – слова-історизми, означаються епітетами, які характеризують якості козаків-воїнів, вік, їх зовнішні дані, де увага зосереджується на важливих деталях портрета козака. Пор.: "...*запорожець, как лев*, растянулся на дороге. *Закинутый гордо чуб* его захватывал на пол-аршина". Навіть у цьому гіперболізованому образі відчувається сильне почуття власної гідності. "*Запорожцы... с бритыми головами и длинными чубами*", "Тогда выступило из середины народа четверо самых старых, седоусых и седочупринных козаков (слишком старых не было на Сечи, ибо никто из запорожцев не умирал своею смертью)", "...и бог знает в каких местах не показались бы *чубатые запорожские головы*". Письменник, прагнучи досягти типовості зображення портрета козака, вживає лексеми "чуб", народнорозмовний синонім "чуприна", "вуса", які означають епітети, що вказують на довжину, колір. Вживаються вони і в

переносному значенні – для метонімічного позначення збірного поняття "козацтво", а також виконують характеристичну оцінну функцію, зокрема, "седоусые", "седочупринные", "седые, старые чубы" означає бувалі, досвідчені, мудрі, поважні. Епітети "седоусые", "седочупринные", "чубатые" окрашені народнорозмовною експресією.

Художні означення виражають в основному типові характеристики, загальне враження. Пор.: "*Старые, загорелые, широкоплечие, дюженогие запорожцы, с проседью в усах и черноусые, засучив шаровары, стояли по колени в воде и стягивали челны с берега*", "*Из среды их (козак) отделился и стал впереди приземистый, плечистый козак*", "*Следом за ним выехал и Демид Попович, коренастый козак, уже давно маячивший на Сечи*", "*Сильный был он (Моисей Шило) козак*", "*Но не поглядел на то Шило, а замахнулся всей жилистой рукою (тяжела была коренастая рука) и оглушил внезапно по голове*". Змальовуючи зовнішність, письменник часто вдається до трансформації, стискування фрази: "*широкоплечий, дюженогий, седоусый*" тощо. У типових характеристиках загальне враження передається через лексеми "козак", запорожець, інколи ім'я, що означаються епітетами.

При змалюванні Тараса Бульби, його синів автор виокремлює характерні портретні деталі: "обличчя", "брови", "вуса", "тіло" тощо. Пор., Тарас Бульба: "...навесил он еще ниже на очи свои *хмурые, исчернобелые брови, подобные кустам...*", "*седые усы*", "*Три тяжелые морщины насунулись на лоб его и уже никогда не сходили с него*". Через зовнішні портретні деталі автор моделює характер, внутрішній портрет героя.

Сини: "*Крепкие, здоровые лица*", "*Их лица (синів), еще малозагоревшие, казалось, похорошели и побелели; молодые черные усы теперь как-то ярче оттеняли белизну их и здоровый, мощный цвет юности, они были хороши под черными бараньими шапками с золотым верхом*", "*Черты лица их... стали теперь грозны и сильны*".

Остап: "*Крепостью дышало его тело, и рыцарские его качества уже приобрели широкую силу льва*".

Андрій: "*Он был очень хорош собою*", "*могучей телесной красоты*", "*Он был и мертвый прекрасен: мужественное лицо его..., черные брови, как траурный бархат, оттеняли его побледневшие черты..., и станом высокий, и чернобровый, и лицо как у дворянина, и рука была крепка в бою*". Портретна характеристика Андрія вирізняється серед інших.

Письменик створює виразні індивідуальні портрети, з типовими рисами українських козаків.

Отже, проаналізувавши епітетні словосполучення, які змальовують зовнішність козака, можемо говорити про узагальнений типовий портрет козака-українця, що постає із тексту: "*длинный чуб, чернобровый, черноусый, широкоплечий, сильный*" тощо. У названих означеннях домінує позитивна оцінка краси, вербалізується ідеал чоловічої козацької вроди, пропущений через призму народного світосприйняття.

Внутрішню подобу, психологічний стан козаків Гоголь передає через абстрактні характеристики-епітети. Пор.: "...много еще других *славных и храбрых* козаков захотело попробовать меча и *могучего плеча* в схватке с татаринном", "Немало было *сильно и сильно добрых козаков* между теми, которые захотели остаться", "Сам иноземный инженер подивился такой, никогда им не виданной тактике, сказавши тут же при всех: "Вот *бравые молодцы-запорожцы!*" Іменникове художнє означення "молодці-запорожці" підсилює попередній епітет, створюючи шанобливо-звеличувальну експресію. Внутрішній портрет увиразнюється через сприйняття інших персонажів. Вибудовується синонімічний ряд епітетів-характеристик козаків з виразною позитивною оцінкою. Серед них виділяємо узагальнені, характерні, що тяжіють до усталених: "*добрый*", "*славный*", "*бравый*", "*храбрый*".

Відображений колективний портрет запорозького козацтва. Напр.: "Зашумели запорожцы..., волновались все *характеры тяжелые и крепкие*, которые не скоро накалялись, но, накалившись, упорно и долго хранили в себе внутреннний жар".

Певні контексти засвідчують жорстокість козаків, що було спричинено історичними обставинами та умовами, необхідністю відстоювати інтереси всієї скривдженої України. Пор.: "...козачество ... вышло из народной груди огниво бед... поднялась вся нация, ибо переполнилось терпение народа, – поднялась отомстить за посмеяние прав своих, за позорное унижение своих нравов, за оскорбление веры предков и святого обычая, за посрамление церквей, за бесчинства чужоземных панов, за угнетенье, за унию, за позорное владычество жидовства на христианской земле – за все, что копило и сугубило с давних времен суровую ненависть козаков". Тому народ пробачив їм їхню жорстокість.

Лаконічними, але яскравими мазками змальовані історичні постаті – козацькі ватажки Остряниця і Гуня: "*Молодой, но сильный духом гетман Остряница* предводил всею несметною козацкою силою. Возле был виден *престарелый, опытный товарищ* его и *советник, Гуня*".

У повісті чітко виписані індивідуалізовані портрети головних героїв – Тараса Бульби та його синів. Внутрішній портрет Бульби розкриває його

холеричний темперамент. Характеризується периферичною моделлю, в основі якої лежить атрибутивний модально-часовий зв'язок. Напр.: *"Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы"*, *"Тарас был один из числа коренных, старых полковников: весь он был создан для бранной тревоги и отличался грубой прямоотой своего нрава"*, *"Вечно неугомонный, он считал себя законным защитником православия"*, *"Нет из нас никого, равного ему в доблести"* (із уст наказного отамана). Бульбу змальовано як людину зрілого віку, певного соціального стану, із сформованим характером, визначеною, чіткою життєвою позицією, для якого козацька честь, козацька воля, батьківська віра понад усе. Його саможертвність, відчайдушність і героїзм вражають. Риси характеру передано абстрактними епітетами-характеристиками та через зовнішні ознаки. Бульба – монументальне уособлення запорожця, винятково характерна постать українського суспільства того часу, разом з тим драматична і трагічна. Це сувора, мужня, цілеспрямована натура. У його образі Гоголь втілив риси національного героя, вважав його символічним відображенням українського національного характеру.

Внутрішні портрети синів представлені невеликими мікротекстами, де відображені основні риси характеру, автор більше зосередився на діях, вчинках тощо. Пор.: *"А старому Тарасу любо было видеть, как оба сына его были одни из первых"*.

Пор.: Остап – *"– Добрый будет козак"*, *"Остап считался всегда одним из лучших товарищей... Он был суров..., прямодушен с равными... имел доброту в таком виде, в каком она могла только существовать при таком характере и в тогдашнее время"*, *"Осталу, казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное знание вершить ратные дела"*, *"...будет со временем добрый полковник"*. В образі втілені кращі риси козацького лицарства.

Андрій – *"...с помощью изобретательного ума своего умел увертываться от наказания"*, *"Он также кипел жаждою подвига, но вместе с нею душа его была доступна и другим чувствам"*, *"Такой славный вояка"*, *"Украине не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявшись защищать ее"*. Гоголь через атрибут "душа" з'ясовує душевні ресурси особистості, розкриває внутрішній світ героя, що пов'язано з емоційністю, сентиментальністю українців. На це вказують дослідники: "Специфічними рисами української світоглядно-філософської ментальності є спрямованість на внутрішній емоційно-почуттєвий світ людини, у якому панує не холодний раціональний розрахунок "голови", але жагучий поклик "серця" –

у зв'язку з цим говорять про кордоцентризм" [7, с. 59]. Наведена вище характеристика героя є тим своєрідним художнім ключем, що визначає подальшу логіку розвитку образу, підкреслює важливий штрих, який пояснює вчинки персонажа.

Гоголь акцентує увагу на тих рисах, які важливі для козака-воїна, але його цікавить і людська особистість. Сини зображені у романтично-ідеалізованому ключі. Вони несуть у собі найбільш істотні, характерні риси, наділені типовими національними якостями.

Проаналізувавши епітетні словосполучення, які розкривають характери персонажів-козаків, можемо говорити про типізований внутрішній портрет козака-українця: "*добрий, славний, бравий, храбрый*" тощо. В індивідуалізованих оцінках переважають епітети, що вказують на темперамент, характер: "*упрямый, неугомонный, суровый, прямодушен*". Народно-пісенні епітети "*добрий, славний, бравий, храбрый*" є постійними авторськими характеристично-оцінними означеннями високого стилістичного заряду і беруть участь у створенні міфопоетичного образу українського козацтва.

Отже, за допомогою художньо-образних засобів М.Гоголь витворив збірний образ козацтва, пропущений через призму народного світосприйняття, дав характеристику демократичного устрою Запорозької Січі. Таким чином, повість "Тарас Бульба" можна включити в систему культурно-національних та естетичних цінностей української нації.

Література

1. Гоголь М. Про малоросійські пісні // Гоголь М. Твори: В 3 т. – Т. 3. – К., 1952.
2. Скуратівський В. Про значення Гоголя // Інтернет-ресурс: www.bbc.co.uk/ukrainian/indepth/story/2009/03/090320_gogol_skurativsky
3. Семенченко О. Інтерактив про Гоголя з О.Семенченком // Інтернет-ресурс: www.bbc.co.uk/ukrainian/entertainment/story/2009/03/090321_gogol_interactive
4. Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Гос. изд. иностр. и нац. словарей, 1956.
5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. В.Т.Бусел. – К.: Ірпінь, 2002.
6. Українські народні пісні та думи. – К., 1992.
7. Бичко І.В. Українська ментальність і проблеми гуманітаризації національної вищої освіти // Розбудова держави. – 1993. – №3.

Тема апостасии в повести Н.В.Гоголя "Вий"

Повесть Н.В.Гоголя "Вий" дает материал для рассмотрения темы проявления апостасии. В повести автор указывает на добровольное отречение главного героя (Хомя) от веры. Причем, он отрекается от православия в пользу народных верований, которые корнями уходят в язычество. По сути дела, рудименты язычества до сих пор не искоренены из православия. И "сделать" язычество из православия очень легко. Все это происходит, когда нателный крест перестает быть символом спасения, а превращается в защитный амулет, оберег; иконы, мощи святых и прочие святыни превращаются в идолов, когда поклоняются не лику святого, образу, написанному на иконе, а иконе, как некоему магическому объекту, когда молитвы и акафисты "превращаются" в заговоры. Вообще, для того, чтобы уяснить себе принципиальное различие между христианством и язычеством, нужно знать, что в идеале христианская молитва – это разговор одной личности (молящегося) с другой (тот, кому молятся). А уж исполнение просьбы, сообщенной в молитве, будет зависеть от характера просьбы. Например, маленький ребенок просит у отца острый нож или спички. Понятно, что, не имея навыков обращения с вышеперечисленными предметами, ребенок тем самым ставит свою жизнь под угрозу и, естественно, заботливый родитель отказывает малышу в его просьбе. В язычестве же адепт (шаман, колдун, ведьма) не знают той силы, с которой "сотрудничают". Они просто "работают" с нужным духом, причем не добровольно, а заставляют при помощи определенных действий исполнять свою волю. Теперь обратимся к произведению и посмотрим, каким образом реализуется все вышеозначенное.

Богослов Халява. Непонятный оксюморон. Дело в том, что даже если не обращать внимания на имя сего мужа, хотя имена у Гоголя "говорящие", всеми своими поступками Халява опровергает свой статус. "Богословствовать, в том смысле, как понимали это отцы, значит славить Бога в хвалении и молитве, самим стать живым гимном хвалы к Богу. По словам Константина Скутериса, "целостная личность", проживающая таинство нового творения, наученная через "здравые догматы" и "очищенная", становится непрекращающимся гимном и постоянной хвалой Богу". В этом смысле богословие, как отмечает св. Григорий Нисский, объединяет нас с ангелами, которые по преимуществу заняты

славословием. Богословие, по словам св. Диадоча, "делает душу соучастницей ангелов в их служении" [6, с. 1]. А Халява фактически служит диаметрально противоположной силе, не подписывая с ней контракта...

В именах Хома Брут и Тиберий Горобець мы также наблюдаем эклектичное соединение двух начал – христианского и языческого. Именно при императоре Тиберии был распят Христос. В имени Хома Брут мы видим двойное отрицание. С одной стороны – Фома Неверующий, а с другой – Брут, предатель. О. Павел (Флоренский) говорит об именах следующее: "Если священник даст крещаемому имя преподобного, это обещает ему счастливую жизнь, а если имя мученика, – и жизнь сойдет на одно сплошное мучение" [5, с. 32]. В Библии в книге Екклесиаста об имени читаем: "Доброе имя лучше дорогой масти" [1, с. 621]. Таким образом, мы можем отметить, что, называя своего героя именем Хома Брут, Гоголь тем самым обрек его на неверие и, как следствие, на "предательство".

Философ Хома Брут поминает вперемешку и Бога, и черта: "Ей Богу! (...) Ни чертова кулака не видно", что, очевидно, свидетельствует о том, что все перемешалось в его жизни.

Далее Гоголь изображает ректора семинарии, по идее, образец для подражания для семинариста, однако в гоголевском мире "Вия" все подвергается переосмыслению, все переворачивается с ног на голову. И вот что получается: "Философ хотел, однако же, несколько обсмотреть снаружи панские хоромы; но как он ни пялил свои глаза, ничто не могло означиться в ясном виде: вместо ректора представлялся ему медведь; из трубы делался ректор. Философ махнул рукою и пошел спать". Выбор символа медведя мы считаем не случайным. Словарь символов дает такую его трактовку: "У христиан и в исламской традиции он предстает как темная сила, жестокая, похотливая, мстительная и жадная. В западном искусстве медведь олицетворяет грех чревоугодия". Почти все эти качества мы имеем возможность наблюдать у ректора: "Послушай, domine Хома! – сказал ректор (он в некоторых случаях объяснялся очень вежливо со своими подчиненными). – Тебя никакой чёрт не спрашивает о том, хочешь ты ехать или не хочешь. Я тебе скажу только то, что если ты ещё будешь показывать свою рысь да мудрствовать, то я прикажу тебя по спине и по прочему так отстегать молодым березняком, что и в баню не нужно будет ходить". "Благодари пана за крупу и яйца (...) Да не забудь, мой голубе, прибавить пану, что на хуторе у них, я знаю, водится хорошая рыба, и особенно осетрина, то при случае прислал бы..."

Таким образом, можем заметить, что в мире "Вия" все идеалы заменяются на ложные. В контексте всей повести мы видим, что все идеалы "продаются" ради каких-то утех, сиюминутных удовольствий.

А Хома, который на Страстной неделе ходил к булочнице ради плотских утех, – это верх отхождения от буквы закона, от канонов. Далее, нарисованный казак с кружкой и надписью "Все выпью" – это ли не грех? Особенно, если учитывать, что в Домострое именно пьянство считалось самым страшным грехом.

Однако это все внешние проявления апостасии. Обратимся к более убедительным примерам. Например, случай в шинке, когда пьяные казаки не придумали ничего лучше, чем поговорить о Боге, хотя Святые Отцы учат, что о Боге не стоит говорить даже плотно поевши, т.к. разум в такие моменты весьма далек от конструктивного диалога на эту тему. Еще один, на первый взгляд, незначительный отрывок, который, однако, является чрезвычайно важным при понимании всего произведения: "А что, Дорош, можно ли как-нибудь узнать ведьму? – нет, нельзя, хоть все псалтири перчитай!" Тут требуются, на наш взгляд, пояснения. Дело в том, что в православной традиции первое средство против нечистой силы – это молитва: "Да воскреснет Бог и да расточатся врази его..." [4, с. 87], и самым интересным для нас является тот факт, что эта молитва была составлена на основе 67 псалма и именно этой молитвой святые отцы не раз спасались, когда были искушаемы бесами. И в том случае, когда никакие Псалтири не помогают, ни о какой Вере не может быть и речи. После этого уже можно не читать дальше повесть, посвященную человеку, и так все ясно, однако Николай Васильевич продолжает с помощью таких, казалось бы, незначительных деталей, "нагнетать обстановку", что ж, последуем за автором...

Особенно сильно сказано об отражении Божьих храмов в прекрасных очах панночки-ведьмы: "Он стал на ноги и посмотрел ей в очи: рассвет загорался, и блестели золотые главы вдали киевских церквей". "Показательно, что персонаж видит "золотые главы" (...) церквей не отдельно (сами по себе), а как бы отраженными в глазах представителя нечистой силы. Это единый "кадр изображения" [3, с. 71]. В этой пейзажной зарисовке видно немислимое соседство дьявольского и Божественного.

Хотя и церковь при таких обстоятельствах перестает играть свою сакральную роль дома Божьего и уже не может служить убежищем от нечисти. А то, что в ней давно не совершалось богослужения, говорит только о том, что люди забыли Бога. И вот еще что интересно: с церковью сопряжен дух уныния. Уныние в христианской традиции почитается одним

из самых страшных грехов, т.к. находясь в унынии, человек не надеется на Бога, и, пытаясь решить все свои заботы без Его участия, тем самым ставит себя на Его место.

Подытоживая все сказанное, заметим, что повесть "Вий" – это вполне апологетическое произведение. Воспринимать его можно как угодно, но для православного христианина основополагающей должна быть мысль о том, что бывает, когда дети шалят, балуются, не выполняют просьб родителей, убегают от них. Такие дети сразу же попадают в беду. То же самое происходит, когда создания игнорируют Создателя, ведь все запреты, подобно дорожным знакам, даны исключительно для жизни.

Литература

1. Библия. – Издание Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры, 2008.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Худож. лит., 1984.
3. Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. – Издательство Петрозаводского университета, 1995.
4. Православный молитвослов. – М.: Издательство московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 2005.
5. Флоренский П.А. Имена. – М., 2001.
6. Электронный ресурс: <http://kuraev.ru>

І.О.Зарудня

Витоки народно-фольклорних традицій і слов'янської міфології "Вечорів на хуторі біля Диканьки" М.Гоголя

Микола Васильович Гоголь є тією постаттю, яка об'єднує літературознавців і мовознавців, науковців і вчителів-практиків, критиків і читачів, знавців української та російської літератур. Творчість М.Гоголя раннього періоду досліджували В.Гіпіус, М.Піксанов, С.Машинський, Г.Поспелов, Г.Гуковський та інші. У пізній період творчість М.Гоголя стала предметом дослідження І.Карташової, Є.Анненкової, М.Храпченка, О.Степанова. Цікавість до творчості письменника не згасає й сьогодні. Освоєнню гоголівської спадщини на сучасному етапі присвячені наукові дослідження І.Скобельської, В.Звиняцьковського, П.Михеда. Зокрема, дослідженню художньої поетики "Вечорів"... присвячені праці О.Краснобаєвої, Я.Масалхи, І.Шама, І.Заманової, Н.Бардикової. Стаття має на меті розкрити сутність повістей збірника М.Гоголя "Вечори на хуторі біля Диканьки",

показати зв'язок повістей із народно-фольклорними традиціями, міфологією, розкрити значення описів природи та показати їх вплив на настрій, почуття та дії героїв.

Вересень 1831 року став значущим у житті письменника. Виходить друком перша збірка повістей "Вечори на хуторі біля Диканьки", видана за псевдонімом пасічника Рудого Панька. Книга відразу обійшла широке коло читачів. О.Пушкін зазначав: *"Щойно прочитав "Вечори біля Диканьки". Вони здивували мене. Ось справжня веселість, щира, невимушена, без манірності, без бундючності. А місцями яка поезія! Яка чутливість! Все це так незвичайно у нашій нинішній літературі"* [1, с. 946]. Саме ця оцінка збірки російським поетом стала поштовхом для становлення М.Гоголя як письменника. А "Северная плела" писала: *"Збірник "Вечори на хуторі біля Диканьки" своєю жвавістю, романтичністю, свіжим колоритом розповіді справив сильне враження на публіку, що читає, приніс Гоголю літературне визнання і поставив його в перший ряд російських письменників"*.

У березні 1832 року виходить друга частина збірника повістей. І знову першим на неї відгукнувся О.Пушкін: *"Читачі наші, звичайно, пам'ятають враження, що справила над ними з'ява "Вечорів на хуторі": всі зраділи цьому живому опису племені, що співає й танцює, цим свіжим картинам малоросійської природи, цій веселості, простодушній і разом з тим лукавій. Як здивувалися ми російській книзі, що примушувала нас сміятися, ми, які не сміялися за часів Фонвізіна"* [1, с. 948].

Що ж то було за диво в літературі, що так сколихнуло письменників, критиків і читачів того часу? Ось як дає відповідь на це запитання В.Белінський: *"Це були поетичні нотатки Малоросії, нотатки, що сповнені життям і зачарування. Все, що може мати природа прекрасного, сільське життя простих людей, все, що народ може мати оригінального, типового, все це райдужними кольорами блищить у перших поетичних мріях п. Гоголя. Це була поезія юна, свіжа, духмяна, розкішна, чарівна, як поцілунок кохання"* [2, с. 83]. А вітчизняний дослідник творчості М.Гоголя М.Мальцев зазначає: *"Вечори – це світлі казки, в яких автор створив образ бажаного суспільного порядку, що передбачає звільнення народу від соціального гніту сучасного кріпосницько-бюрократичного ладу, це та норма соціального буття народу, про яку мріяв письменник"* [3, с. 54].

Крізь усі повісті проходить радість вільного життя простого люду. Ці картини можемо спостерігати в танцях і піснях дівчат та парубків, у

веселих розвагах молоді та старих, у сміхові та жартах вільного народу. Жвавості повістям надає жива розмовна мова народу. Проте ця деталь стала підґрунтям для того, що М.Гоголя звинувачували у насміханні над мовою та народом. Малоросійський говір, як уважали критики, не повинен переважати в повістях, адже це принижує їх значення. Однак, як зазначає дослідник творчості М.Гоголя О.Докусов, *"створити образ народу в його історичній конкретності на етнографічному матеріалі було просто неможливо без мовленнєвої конкретизації"* [4, с. 22]. Цим і пояснюється введення письменником у художню тканину своїх творів українізмів. Українізми проявляються у всьому: в розмовній мові, у фразеології, морфології, синтаксичній побудові, навіть у лексиці у вигляді імен, прізвищ і прізвиस्क. За часів М.Гоголя у народі існували слова **голопуцяк (голопуцек), голопуп'як**. Цими словами називали голе пташеня без пір'я. Як варіант цих слів М.Гоголь використовує прізвище парубка Голопупенко із "Сорочинського ярмарку". **Макогоном** називався дерев'яний товкач з голівкою на одному кінці для розтирання харчових продуктів (круп чи маку). Для місцевого голови із "Майської ночі, або Утопленої" письменник обирає прізвище Макогоненко. **Шпонка** – металева деталь між валом і колесом, що не дає колесу вільно рухатися без вала, або дерев'яний брусок, що з'єднує будівельні конструкції. Прізвище Івана Федоровича – Шпонька ("Іван Федорович Шпонька та його тітонька").

Цікавість до народно-фольклорних традицій притаманна письменнику ще з ранньої юності. У публіцистичних статтях М.Гоголь завжди розглядав народне як високодуховне, що є втіленням справжньої справедливості, краси та поезії. Серед численних родичів і друзів письменника були такі, які гарно співали українські пісні. Та й сам письменник неодноразово приєднувався до гурту співців. У рідній Василівці М.Гоголь спостерігав життя кріпосних селян, його звичаї, побут, зустрічався з носіями народних легенд, оповідей, сказань. Усе, що бачив, досконало записував. Це і стало підґрунтям для написання "Вечорів..." "Вечори на хуторі біля Диканьки" рясніють назвами українських страв, танців, обрядів, свят, звичаїв, рядками українських пісень.

Життя героїв повістей минає на фоні чудової української природи, що з дитинства бентежила чуйну душу майбутнього письменника, якою він милувався і яку любив. Однак природа у письменника – це не просто пейзаж: опис ночі, Дніпра, степу. У слов'янській традиції, народно-фольклорних надбаннях (пісні, думи, прислів'я, загадки, легенди, перекази) природа є певним образом, який голубить і посміхається, наказує та карає. Природа, як людина, може бути ніжною, трепетною, лагідною, а

може і навпаки – підступною, жорстокою, страшною. У фольклорних традиціях природа є відображенням народної душі та життя. Людина і природа, як вважає М.Гоголь, – нероздільні. Тому знаходимо багато прикладів олюднення природи: "небо обіймає землю", "дуби гуляють без мети", "небо тремтіло", "дерева стогнали", "став тримає в обіймах небо і обсипає крижаними цілунками зорі", "вітер цілує черемху", "місяць слухає спів солов'я" та інші. Природа у "Вечорах...", як зазначають І.Заманова і Н.Бардікова, "не є фоном. Вона – жива душа. Вона присутня в такій же живій душі живого народу" [5, с. 98]. Для М.Гоголя поєднання з природою – це відкриття, перш за все в собі, природності, моральності та духовності. Тому для письменника важливо показати цей зв'язок, що є єдиним цілим світобудови.

Нероздільність природи і людини зобразимо схематично:

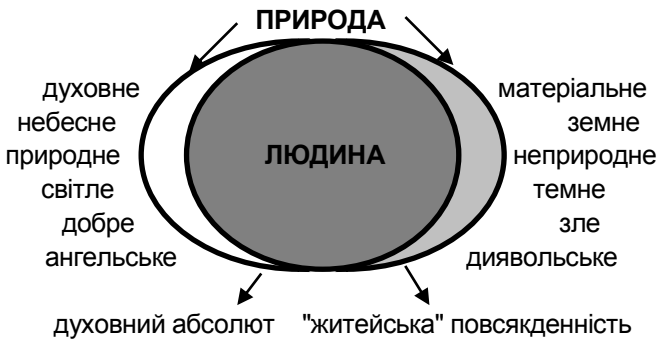


Рис. 1.1. Єдність природи і людини

У центрі цього природного кола знаходиться людина. Їхній зв'язок очевидний: якщо герой розважається і посміхається, то так поводить себе і природа; якщо герой стає похмурим або скоює злочин, природа стає холодною та непривітною. Ще природа являє єдність з людиною в просторі й часі по вертикалі й горизонталі, що постійно переміщується й переплітається.

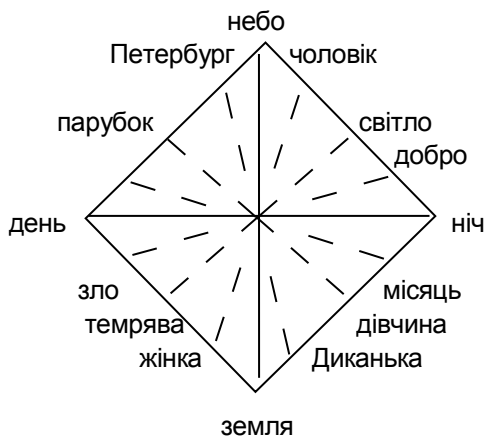


Рис. 1.2. Єдність природи й людини в просторі й часі по вертикалі й горизонталі

У повістях М.Гоголя знаходимо чимало природних образів-символів: небо, зорі, ріка, гори, хмари, місяць, сонце, ліс та інші. Схарактеризуємо деякі з них. Особливого значення набуває образ неба. У ньому М.Гоголь поєднує не тільки народнопісенні традиції – високість, далечинь, безмежний простір, а й міфопоетичні – батько, прародитель роду людського. Пригадаймо опис української ночі з повісті "Майська ніч, або Утоплена". У цьому описі зустрічаємо такі рядки: *"С середини неба глядит місяць... Земля вся в сребряном свете"* [6, с. 62]. Чудовий опис літнього дня знаходимо в "Сорочинському ярмарку", коли *"голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землёю, кажется, заснул, весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих"* [6, с. 17–18]. Образ "розкішного теплого неба" і "прекрасної землі" є передвісником подружнього шлюбу Левка і Галі, Параски і Грицька. Порівняймо: *"Лежала Мати Сира Земля у мороці й холоді. Мертва була – ні світла, ні звуків, ні будь-якого руху"*. Такою її побачив *"вічно радісний і світлий Яр"*. *"Де Ярилів погляд прорізає пільму, там засяяло Сонце красне... І все жило, і все кохало, і все співало пісні хвали Батьку Ярилу, Матері Сирій Землі"*. (Із слов'янських міфів.) В описі травневої ночі присутній місяць. Згідно з фольклорними традиціями – це небесне світило, володар неба, який допомагає "добрим людям", освітлює шлях. Місяць на небі є ознакою таємничості, святості, чогось сокровеного. У повісті "Майська ніч, або Утоплена" він – символ чистих

почуттів Левка і Галі. Їхні зустрічі, думки Левка про Галю супроводжуються сьайвом місяця, який у контексті повісті згадується одинадцять разів (слід зазначити, що число 11, за нумерологією, є також символічним – несподіванка, очікування чогось, незвичайна подія), чотири із них – у згадуваннях про русалок (4 – символ смерті):

- "появление блистательного царя ночи";
- "все утопленницы выходили в лунную ночь греться на месяце";
- "с середины неба глядит месяц";
- "величественно и мрачно чернел кленовый лес, стоявший лицом к месяцу";
- "какое-то странное, упоительное сияние примешалось к блеску месяца. Никогда ещё не случалось ему видеть подобного";
- "она на берегу играет в хороводы между моими девушками и греться на месяце";
- "тело их [русалок] светилось насквозь при серебряном месяце";
- "месяц, остановившийся над его головою, показывал полночь";
- "лучи месяца проходили через него [окно] и падали на спящую перед ним Ганну";
- "и через несколько минут всё уже уснуло на селе; один только месяц также блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба".

Звертає увагу початок повісті, коли Левко підходить до хати коханої й заводить українську пісню: "Сонце низенько, вечір близенько, Вийди до мене, моє серденько!" Викликаючи Галю, Левко промовляє: *"Галю! Галю! ты спишь или не хочешь ко мне выйти?.. Не бойся: никого нет. Если бы и повеяло холодом, я прижму тебя поближе к сердцу, отогрею поцелуями, надену шапку свою на твои беленькие ножки. Сердце мое, рыбка моя"* [6, с. 57–58]. У цій же пісні "Сонце низенько" є такі рядки: "Ой вийди, вийди, Не бійся морозу: Я твої ніженьки в шапочку вложу". Це ще раз доводить, наскільки М.Гоголь знав українську культуру.

Образ місяця, згідно з міфологією, має й інше значення. Для нечестивих він є нічним сонцем. Так, у "Майській ночі", русалки гріються на місяці; потрапивши за допомогою сну в глибину ставу, Левко помітив його незвичайне сьайво, якого ще ніколи не бачив; у "Страшній помсті" місяць гріє кістки померлих; у "Ночі перед Різдом" чорт обпалює руку об місяць. При розгляді повісті "Майська ніч, або Утоплена" доцільним буде порівняння уривку з репродукцією картини І.Крамського "Русалки". Художник настільки вдало передав відпочинок русалок, що, дійсно, складається враження, ніби вони освітлені променями сонця, а не місяцем. Подібну

функцію до місяця виконують і зорі. У фольклорних традиціях зорі оберігають мир і спокій людей. Під час побачення Левка і Галі на них дивляться зорі, а очі Галі порівнюються з двома зірочками, що "привітно горіли в темряві ночі". Використовуючи християнську символіку, М.Гоголь називає зорі "світлим будиночками на небі", "віконцями", "ангелами божими", вкладаючи їх символічне значення в уста Галі під час побачення з Левком: *"Посмотри, вон-вон далеко мелькнули звёздочки: одна, другая, третья, четвёртая, пятая... Не правда ли, ведь это ангелы божи поотворяли окошечки своих светлых домиков на небе и глядят на нас?"* [6, с. 59].

За міфологією, зорі виконують каральну функцію щодо нечестивців. Це ми можемо бачити на прикладі повісті "Страшна помста", коли зорі бігли перед злим чаклуном, усім довкола вказуючи на грішника; "Ночі перед Різдрвом", коли Відьма, збираючи зорі, все ж таки пропустила "три чи чотири". Зорі також виконують авгуральну функцію, що є ознакою як фольклору, так і міфології. Так, відсутність зірок на небі в повісті "Зачароване місце" передбачає невдачу при пошуку скарбу; в повісті "Вечір напередодні Івана Купала" вказує на скоєний Петром злочин; у повісті "Ніч перед Різдрвом" відсутність зірок ледве не збиває зі шляху Чуба. Як тільки герої переступають межу іншого світу, на небі зникають зорі. Деякою мірою переступає межу і коваль Вакула. Щоб здобути черевички для Оксани, він ладен вступити у змову з чортом. З цією метою він іде до Пацюка, який буцімто доводиться родичем нечистої. Проте Вакула, відчинивши двері, не переступає поріг – ще одна межа, що поєднує два світи. Та коли Вакула піднімається разом із чортом у небо, *"зірки, зібравшись до купи, грали в піжмурки"*.

Одним із улюблених образів М.Гоголя є вода. Вона і все, що відноситься до водного простору (скло, дзеркало, небо-океан, ріка), присутні у всіх повістях письменника. Вода – це багатоплановий образ як у фольклорі, так і в міфології. Вона є символом усього живого, зачаття й народження. Якщо значення місяця, зірок, лісу, гір збігається у фольклорі та міфології, то вода виконує подвійну функцію. З одного боку, це живе джерело, що дає сили, змиває минуле, смуток, горе, приносить радість. Відразу після опису Параски ("Сорочинський ярмарок") подається опис Псьолу: *"Река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зелёные кудри дерев"* [6, с. 19]. Далі за описом ріка оголює *"лілейні плечі"* і *"мармурові груди"*. І поряд знову постає небо, за яким відразу відбувається знайомство з Грицьком. З іншого, вода – передвісник недоброго, лихого, символ смерті, загибелі,

забуття. Згідно з християнськими віруваннями, "потойбічний світ" – це той, що знаходиться по той бік ріки. Мається на увазі не на іншому березі, а під водою. Щоб потрапити до царства мертвих, необхідно було перепливити річку по вертикалі. Описуючи людя на ярмарку, М.Гоголь порівнює його з велетенським чудовиськом у вигляді водопаду, що *"кричить, гегоче, гримить"*. Ріка – це межа між трьома світами: верхнім (небесним), земним і нижнім (потойбічним). Це поєднання фольклорного і міфологічного значення образу ріки можемо спостерігати в повісті "Страшна помста". В описі Дніпра бачимо все:

- спокій, безтурботність, умиротворення: "Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои";

- попередження про небезпеку: "В середину же Днепра они [деревья] не смеют глянуть: никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в него. Редкая птица долетит до середины Днепра" (за міфологією, місце на середині ріки розступається, відкриваючи шлях у безодню);

- владність: "Всех их [звёзды] держит Днепр в тёмном лоне своём. Ни одна не убежит от него";

- силу: "Чёрный лес, униженный спящими воронами, и древле разломанные горы, свесаясь, сияются закрыть его хотя длиною тенью своею, – напрасно! Нет ничего в мире, что могло прикрыть Днепр" (ліс, гори, ворони, згідно з міфологією, є передвісниками смерті);

- підступність: "Нежась и прижимаясь ближе к берегам от ночного холода, даёт он по себе серебряную струю; и она вспыхивает, будто полоса дамасской сабли";

- жорстокість: "Когда же пойдут горами по небу синие тучи, чёрный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр!";

- смерть: "Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали. Так убивается старая мать козака, выпроважая своего сына в войско".

За текстом можемо спостерігати, як змінюється настрої Дніпра залежно від настрою головного героя Данила Бурульбаша. Спокій на душі у Данила – спокійний і врівноважений Дніпро, неспокій Данила в разі сварки – "глухо шумить" Дніпро, смерть Данила – грізно накочує хвилі Дніпро на берег, що "зі стоном і плачем" відкочуються назад. Слід зазначити, що у повісті "Страшна помста" найбільш відчутні фольклорні та міфологічні джерела. М.Гоголь у контекст уводить такі символи, як небо, зорі, місяць, хмари, ліс, гори, провалля, вода, ріка, сльози та інші. Лише

слово "Дніпро" вживається 28 разів, що має такі значення: спокій, урівноваженість, краса, сила, велич, байдужість, холодність, підступність, жорстокість, смерть, прірва, безодня, стихія, безмежний простір, хижість, укриття, могила, ворожість. А кінець повісті не що інше, як реконструювання давніх дум, що виконувалися бандуристами.

Таким чином, можемо стверджувати, що в літературі немає жодного письменника, крім М.Гоголя, творчість якого викликала б таку цікавість, немає жодного письменника, про творчість якого написано скільки статей, монографій, зроблено безліч досліджень. Лише про цикл повістей "Вечори на хуторі біля Диканьки" написано понад 200 робіт. Перші позитивні відгуки на збірку представили О.Пушкін і В.Одоевський, О.Сомов і М.Языков, В.Белінський і М.Чернишевський, М.Надеждін і М.Погодін, О.Герцен і О.Нікітенко. О.Пушкін поставив М.Гоголя в один ряд з іменами Мольєра і Філдінґа. Дослідник творчості М.Гоголя М.Степанов зазначає, що *"в ряду письменників, які становлять гордість російської літератури, в ряду таких імен, як Пушкін, Лермонтов, Толстой, Чехов, Горький, – стоїть ім'я Гоголя"* [7, с. 3]. Сучасні дослідники творчості письменника зазначають, що *"Вечори", які стояли біля витоків творчості Гоголя, стали визначною сторінкою літературного літопису XIX століття"* [5, с. 3].

Дослідивши творчість М.Гоголя, можемо зазначити, що письменнику притаманна любов до України, українського народу, його традицій і звичаїв, знання культури, що ґрунтується на міфології та фольклорі. Свої повісті М.Гоголь намагався наблизити до життя звичайних людей, які, незважаючи на повсякденну працю, співають, танцюють, жартують, веселяться, не втратили чистоти щирих людських взаємин, гідності, віри, краси, кохання.

Перспектива подальших досліджень "Вечорів на хуторі біля Диканьки" вбачається у розкритті астральних і авгуральних символів, казково-вертепних персонажів, мотивів карнавалізації, народно-фольклорних джерел, міфопоетичної основи, символічного значення цифр, просторово-часових меж та інших складових слов'янської міфології і народно-поетичної творчості.

Література

1. Пушкин А.С. Сочинения. – 2-е изд., испр. и дополн. – Л.: Гослитиздат, 1937. – С. 946, 948.
2. Белинский В.Г. Собр. соч.: В 3 т. – М., 1948. – Т. 1. – С. 83.

3. Мальцев М.И. Н.В.Гоголь в средней школе: В помощь учителю. – Томск, 1951. – 168 с.
4. Докусов А.М. "Вечера на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя: Лекция из спецкурса "Н.В.Гоголь". – Л., 1962. – 44 с.
5. Заманова И.Ф., Бардыкова Н.В. "Вечера на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя: пространство и время: Учебное пособие для студентов филологических специальностей университетов и вузов. – Белгород: Изд-во БелГУ, 2001. – 160 с.
6. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород / Вступ. статья П.Николаева. – М.: Худож. лит., 1984. – 463 с.
7. Степанов Н.Л. Н.В. Гоголь. Творческий путь. – 2-е изд. – М.: Гослитиздат, 1959. – 607 с.
8. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики. – М., 1988. – С. 76–78.

А.Н.Комисаренко

Звук в раннем творчестве Н.В.Гоголя

Творчество Н.В.Гоголя необычайно многопланово и многосторонне по своей глубине и богатству. Гоголевский литературный мир есть, прежде всего, попытка философского осмысления бытия как отдельной личности, так и целого украинского народа в целом. Произведения Н.В.Гоголя динамичны тем, что охватывают онтологические аспекты существования социума и человека в нём, начиная от границы бытового, чувственного переживания, до бесконечного осмысления мистико-метафизических истин религиозного понимания действительности. Такое широкое ментальное поле охватывает различные пласты восприятия и субъективного ощущения целостности мира. И одним из таких существенных пластов в литературном творчестве Н.В.Гоголя есть **феномен звука**. Точнее, надо сказать, звуковой фон, в котором живут гоголевские герои, происходят определённые события, движется сюжетное сквозное действие.

Н.В.Гоголю с трудом давались сюжетные конструкции, ему было не легко выстроить фабулу событий и витиевато закрутить драматическое действие. Об этом неоднократно писали его современники и исследователи гоголевского творчества, например, вот на что указывает С.М.Машинский: "...Есть писатели, легко и свободно придумывающие сюжеты своих сочинений. Гоголь к их числу не относился. Он был

мучительно не изобретателен на сюжеты. С величайшим трудом давался ему сюжет каждого произведения. Ему нужен был всегда внешний толчок, чтобы окрылить свою фантазию. Современники рассказывают, с каким жадным интересом слушал Гоголь различные бытовые истории, анекдоты, подхваченные на улице были и небылицы. Слушал профессионально, по писательски, запоминая каждую характерную деталь. Проходили годы – и иная из этих случайно услышанных историй оживала в его произведении" [3, с. 4].

Известно, именно А.С.Пушкин подсказал Н.В.Гоголю сюжеты пьесы "Ревизор" и поэмы "Мёртвые души". Но то, как Н.В.Гоголь художественно наполнял данные сюжеты и как их эстетически "разукрашивал" живыми красками – это есть, несомненно, литературное мастерство! Талант Н.В.Гоголя, его мистический секрет и притягательная сила его творений коренятся в красочном, чувственном переживании визуальных и звуковых красок мира, с последующей их передачей на бумаге в письменной речи. Любой, кто хоть раз соприкасался с текстом гоголевских произведений, наверняка ощущал их живую красочность, неувядающую свежесть, словно мир героев Н.В.Гоголя действительно реален и где-то существует до сих пор.

Данное исследование, как упоминалось уже выше, посвящено звуку в ранних произведениях Н.В.Гоголя. **Актуальность** такого подхода заключается в интересном взгляде на литературное наследие великого классика. Рассмотреть творчество Н.В.Гоголя с точки зрения философии музыки, звуковой семиотики музыкального подтекста – задача не простая. Здесь пересекаются многие гуманитарные дисциплины – философия, музыковедение, теория музыки, музыкальная эстетика, семантика и семиотика звука. Философия звукового подтекста в раннем творчестве Н.В.Гоголя позволит взглянуть на произведения великого писателя более свежим взглядом и выявить новые моменты, которые составляют их многогранную сущность и являются неотделимыми от целостной композиции сюжетных конструкций.

Следовательно, актуальность и важность такого подхода к литературному мастерству Н.В.Гоголя диктуется не только необычной интерпретацией и трактовкой, но и сложным пересечением философских, литературоведческих и музыковедческих аспектов.

Предметом исследования является раннее творчество Н.В.Гоголя (такие произведения, как "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Пропавшая грамота", "Майская ночь", "Миргород" и др.). **Объектом** анализа выступает звук и звуковой фон гоголевских произведений как смысло-

содержащий подтекст, позволяющий глубже раскрыть и понять замысел, идею или основную мысль автора. Звуковые моменты и описательные отступления относительно звукового фона в произведениях Н.В.Гоголя будут рассматриваться с точки зрения их функциональности, семантико-семиотического значения и философской сущности вообще. Описательное мастерство Н.В.Гоголя прямо-таки изобилует подобными звуковыми характеристиками, переживаниями, а иногда даже умышленного акцентирования на слуховых ощущениях. Почти каждое произведение Н.В.Гоголя **звучит** своим неповторимым голосом, в своей определённой тональности и обладает собственным неповторимым тембром.

Таким образом, центральной **проблемой** данного исследования есть звук и его значение в раннем творчестве Н.В.Гоголя. Основные **задачи**, которые необходимо решить относительно указанной проблемы, сводятся к следующему: 1) выявление и описание основных звуковых моментов в раннем творчестве Н.В.Гоголя; 2) анализ образности и подтекста всех выявленных звуковых моментов; 3) осмысление духовно-образного значения звукового фона в гоголевских ранних произведениях на всех уровнях и формах бытия.

Необходимо указать, что литературное творчество Н.В.Гоголя неоднократно рассматривалось философами, критиками и литературоведами. М.М.Бахтин акцентирует внимание на сатире Н.В.Гоголя, которой присущи черты "украинского народного мышления" и мироощущения [1, с. 422]. Другие исследователи: С.М.Машинский, Л.М.Полуянова, П.Николаев – выделяют мастерство Н.В.Гоголя как отражение национальных свойств и колорита украинцев, из чего вытекает своеобразный юмор, мистика, мифология и религиозная символика. Литературные критики И.А.Есаулов, В.Зеньковский, И.Золотоусский за основу гоголевского литературного метода берут его неповторимую лирику и мягкую иронию повествования. Интересной есть работа доктора философских наук В.П.Капитона "Тема некрофилии в творчестве Н.В.Гоголя" [6, с. 106–119], в которой затрагивается проблема духовно-христианской стороны гоголевского творчества и упоминается цветовая гамма и звуковые элементы как характеристики некоторых персонажей.

При внимательном прочтении произведения "Вечера на хуторе близ Диканьки" мы можем заметить, что звуки и звуковой фон, в зависимости от сюжета, образного осмысления и характеристики персонажа или среды, изменяются. Звуковое ментальное поле в данном гоголевском произведении динамично и меняет свою функцию и семантическое значение от одного повествования к другому. Н.В.Гоголь использует звук

как: а) иллюстративный материал, с одной стороны, – например, звуки "Сорочинской ярмарки": "шум, брань, мычание, бляение, рёв – всё сливается в один нестройный говор" [2, с. 22]; б) как функциональный элемент сюжета – мистическая роль звуков в "Пропавшей грамоте": "...и вдруг словно сто молотов застучало по лесу таким стуком, что у него зазвенело в голове" [2, с. 88]; в) либо как образное воплощение живого характера конкретного литературного героя. Особо ярко это видно по содержанию "Старосветских помещиков": "...вдруг были слышны и флейта, и бубны, и барабан; каждый гвоздик и железная скобка звенели до того, что возле самых мельниц было слышно, как пани выезжала со двора, хотя это расстояние было не менее двух верст" [2, с. 216]. Следовательно, звуковая среда в ранних гоголевских произведениях имеет сложную, многофункциональную, иерархическую структуру, различную на коммуникативно-семантическом уровне.

Сущность такого разновекторного использования звуковых описаний применяется Н.В.Гоголем для творческого конструирования и передачи, прежде всего, художественного (литературного) бытия, в котором протекает экзистенция действующих персонажей.

Внешний мир, в котором происходит действие, проходит сквозное развитие и накапливаются драматические узлы, сам по себе либо заостряет и ускоряет темпо-ритм повествования ("Пропавшая грамота", "Вий"), либо замедляет его лирическими отступлениями ("Майская ночь", "Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка"). Звук как художественный контур среды существования героев по своей природе описателен, а чаще всего имитационный ("хрюканье свиньи", "крик чайки", "звонкий голос перепела") или музыкален ("бренчание балалайки", звучание "скрипки", "сопилки", "бандуры"). Такое звуковое поле делает литературную действительность образно-зримой, осязаемой, красочной, естественной и живой.

Читая подобные места гоголевских сочинений, мы с лёгкостью переносимся в вымышленный мир автора. Звук в единстве с цветовой палитрой становится своего рода онтологической матрицей, на которую "нанизываются" события, конфликты, коллизии героев, динамика образов и другие литературные приёмы. И если вспомнить древнегреческого философа Пифагора, который утверждал, что мир – это число и соотношения чисел, то художественная реальность ранних произведений Н.В.Гоголя – это звук, цвет, их соотношения, характеристики, и функциональное значение.

Помимо внешнеописательной функции, звук в раннем творчестве Н.В.Гоголя имеет также и сакрально-метафизическое значение. Почти все ранние сочинения Н.В.Гоголя созданы на базе народного фольклора, мифологии, примет и традиций. Чуть ли не в каждом гоголевском сюжете переплетаются или накладываются друг на друга реальное и не реальное, действительное и сказочное, бытовое и мифологическое. Художественное бытие Н.В.Гоголя устремляется от чувственного восприятия материального мира к мистическому соприкосновению с метафизической, духовной сущностью потустороннего. Посюсторонний мир иногда, как бы незаметно, переходит в потустороннее, нереальное измерение. Естественно, такой сплав и сложная картина гоголевского мира находит своё воплощение в звуках и в звуковом фоне.

Звук предваряет потустороннее бытие в произведениях "Страшная месть", "Пропавшая грамота", "Вий" и др. Например, "Что-то тяжко застонало, и стон перенесся через поле и лес. Из-за леса поднялись тощие, сухие руки с длинными когтями; затряслись и пропали" [2, с. 171] или "Тишина была страшная; свечи трепетали и обливали светом всю церковь. Философ перевернул один лист, потом перевернул другой и заметил, что он читает совсем не то, что писано в книге. Со страхом перекрестился он и начал петь. Это несколько ободрило его: чтение пошло вперед, и листы мелькали один за другим. Вдруг... среди тишины... с треском лопнула железная крышка гроба и поднялся мертвец. Еще страшнее был он, чем в первый раз. Зубы его страшно ударялись ряд о ряд, в судорогах задергались его губы, и, дико взвизгивая, понеслись заклинания. Вихорь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в божью церковь. Страшный шум от крыл и от царапанья когтей наполнил всю церковь. Все летало и носилось, ища повсюду философа" [2, с. 375].

Сакральное значение подобных звуковых образов есть попытка автора описать и донести то, что читатель должен не только представить, но и чувственно пережить. Если описательные звуки, демонстрирующие среду героев, имеют иллюстративное значение, то звуки мистико-мифологических образов вызывают реакцию переживания, ожидания, страха, таинственности и т.д. Этот литературный приём позволяет Н.В.Гоголю сделать зримым то, о чём мы можем либо мыслить, либо предполагать. Подобное нагнетание мистической загадочности выводит читателя за рамки эмпирического в область умозрения и душевных переживаний. Гоголевская народная мифология, таким образом, обретает

черты действительной реальности, объективного духовного мира, который словно существует на самом деле.

Следовательно, с точки зрения онтологической сущности звука, в раннем творчестве Н.В.Гоголя можно выделить два уровня: 1) описательно-бытовой; 2) мистико-мифологический. При этом звук обретает идейное наполнение, он сам по себе становится носителем идей писателя. Максимально приблизив реальное и сказочное, звук в гоголевских сочинениях наполняется эйдическим, духовным началом, что только подчёркивает литературное мастерство автора. Комбинации звука и цвета становятся неисчерпаемым источником создания многообразных вариантов атмосферы с целью позволить увидеть невидимое.

Демонстрационно-описательная роль звуков в раннем творчестве Н.В.Гоголя – это только одна сторона гоголевского звукового фона. Звуковые образы и моменты служат также и для портретной характеристики героев, описания их темперамента, и главное, для выявления их индивидуальной, внутренней, субъективной сущности. Н.В.Гоголь словно структурно конструирует души своих героев, делает их материально осязаемыми. Манера говорить, издавать какие-то звуки при движениях, ходьбе делают действующее лицо оригинальным и неповторимым. Звуковой фон становится приёмом индивидуализации персонажа, методом визуализации его ментальности. Таким образом, в противовес описательной функции, звук в гоголевских произведениях обладает ещё и функцией типизации и индивидуализации того или иного литературного персонажа.

Например, звуковая характеристика ярмарочной толпы после окончания торговли: "Говор приметно становился реже и глуше, и усталые языки перекупок, мужиков и цыган ленивее и медленнее поворачивались" [2, с. 27]. Или образ слепого бандуриста из "Страшной мести", исполняющего народные песни: "Пел и веселые песни старец и повоживал своими очами на народ, как будто зрящий; а пальцы, с приделанными к ним костями, летали как муха по струнам, и, казалось, струны сами играли; а кругом народ, старые люди, понутив головы, а молодые, подняв очи на старца, не смели и шептать между собою" [2, с. 173].

Особенно ярко это видно в поэме "Старосветские помещики", где все окружающие предметы, звуки воплощают внутренний мир героев, их чувства и переживания.

Звуковые портреты сущности гоголевских героев не только делают их души видимыми и зримыми. Звуковой фон также демонстрирует динамику мыслей, метаморфозу душевных переживаний того или иного персонажа.

Такая чёткая типизация и индивидуализация приводит к тому, что каждый герой Н.В.Гоголя звучит как-то особенно, в своей тональности и с определённым тембром. Наглядно такая звуковая характеристика проявляется в зрелых произведениях Н.В.Гоголя "Ревизор" и "Мёртвые души". Вспомните, как в "Ревизоре" Христиан Иванович постоянно "издаёт звук, отчасти похожий на букву *и* и несколько на *е*" [4, с. 277]. Данный эпизод демонстрирует не просто тупость чиновника, а полнейшую глупость всей государственной системы, чьё звучание подобно сдыхающему, раненому и беззубому хищнику.

Если в звуковом описании внешней среды Н.В.Гоголь максимально приближает реальное и мистическое, то при звуковом воплощении сущности героев автор производит конфликтное столкновение внешних обстоятельств и духовных порывов своих персонажей. Очень рельефно такой приём мы видим в новелле "Пропавшая грамота", где противостояние мистической среды и внутренней души героя, есть своего рода сквозной "красной нитью" всей сюжетной конструкции. Экзистенция литературного персонажа и напор внешних событий также контрастно (в звуковом плане) подчёркнуты в произведении "Вий". Хома, его чтение молитв при отпевании умершей панночки и звуки, издаваемые нечистой силой, – своего рода звуковой контрапункт, образное двуголосие, кульминацией которого становится сам образ Вия и его голос.

Образно и ярко отражение героя в звуках, в цвете и в предметах мы видим в "Мёртвых душах", когда автор иллюстрирует характер Чичикова, Ноздрёва, Собакевича и др. К примеру, удивление Манилова выражается в звуках фагота: "Последние слова понравились Манилову, но в толк самого дела он все-таки никак не вник и вместо ответа принялся насасывать свой чубук так сильно, что тот начал наконец хрипеть, как фагот. Казалось, как будто он хотел вытянуть из него мнение относительно такого неслыханного обстоятельства; но чубук хрипел и больше ничего" [3, с. 58]. Безалаберность и лихачество Ноздрёва Н.В.Гоголь передаёт унывым и абсурдным звучанием шарманки: "Вслед за тем показалась гостям шарманка. Ноздрев тут же провертел пред ними кое-что. Шарманка играла не без приятности, но в середине ее, кажется, что-то случилось: ибо мазурка оканчивалась песнею "Мальбруг в поход поехал", а "Мальбруг в поход поехал" неожиданно завершался каким-то давно знакомым вальсом. Уже Ноздрев давно перестал вертеть, но в шарманке была одна дудка, очень бойкая, никак не хотевшая уgomониться, и долго еще потом свистела она одна" [3, с. 100].

Собакевича автор сравнивает с примитивной простотой балалайки: "Подъезжая к крыльцу, заметил он выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья" [3, с. 120].

Гоголевский мир с его интерьерами, звуками, красками и бытовыми предметами не просто есть литературной конструкцией, но, более того, он несёт на себе печать внутренней души героев, их характеров и переживаний. Вспомним хотя бы описание дома Собакевича: "Чичиков еще раз окинул комнату, и все, что в ней ни было, – все было прочно, неуклюже в высочайшей степени и имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома; в углу гостиной стояло пузатое ореховое бюро на пренелепых четырех ногах: совершенный медведь. Стол, кресла, стулья – все было самого тяжелого и беспокойного свойства, – словом, каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: "и я тоже Собакевич!" или: "и я тоже очень похож на Собакевича!" [3, с. 123]. Любая мелочь в произведении Н.В.Гоголя функциональна и оправдана сюжетом, персонажем или обстоятельствами.

Подобные звуковые воплощения героев наполняют звуковой фон гоголевских произведений идеей (эйдосом) персонализма. Все характеры разные, оригинальны, типичны, но более того, они несут авторскую идею, замысел, тематику произведения.

Школяр Хома – беззаботный студент, попавший в сети злостных проделок ведьмы, Тарас Бульба – истинный патриот, для которого честь Родины превыше жизни собственных детей, "Пропавшая грамота" – незащищённость человека перед нечистью из-за любопытства и рассеянности, Чичиков – прагматичное, хитрое и лицемерное ханжество. И подобные идейные градации в творчестве Н.В.Гоголя неисчерпаемы, многолики. Все они имеют свой "звуковой код", "звуковую конструкцию", воплощают особенности характера, который в постоянном конфликте с внешней средой (бытовой или мистической).

Итак, помимо описательно-мистической стороны звуков в раннем творчестве Н.В.Гоголя, мы ещё выделили функцию описательно-портретную и индивидуальной характеристики. Как внешняя среда (реальная и потусторонняя), так и действующие лица в данной среде – всё у Н.В.Гоголя озвучено, имеет свой цвет, функцию и значение. Конфликт и

сюжет служат для логической организации и структурного упорядочивания идей и звуко-цветовых образов писателя. Такая сложная композиция придаёт литературному наследию Н.В.Гоголя ту лёгкую органичность, цельность и художественную завершённость, на которые указывают почти все критики.

Обобщая вышеизложенный анализ звуков в раннем творчестве Н.В.Гоголя, мы можем заключить следующие **выводы**: 1) звуковой фон и звуковые моменты в гоголевских произведениях имеют три основных уровня – описательно-бытовой, образно-мистический и описательно-портретная характеристика внутренней сущности персонажей; 2) образное значение и функциональная роль звука является литературным приёмом для воссоздания среды (реальной или потусторонней), либо для внешней характеристики героя, либо для выявления духовной сущности персонажа; 3) звуковой фон служит для органичного объединения материального бытия и метафизической (мистической) нереальной сущности, а также для обострения конфликта между внутренним субъективным миром действующего лица с внешними обстоятельствами или событиями окружающей среды. Следовательно, Н.В.Гоголь использует широкую палитру как звуковых, так и цветовых красок для полного, всеобъемлющего воплощения своих мыслей и собственного безграничного литературного воображения.

Конструктивизм Н.В.Гоголя относительно звуковых моментов подчинён единой авторской идее, которая встречается в самом первом произведении великого писателя "Ганц Кюхельgarten" (1827): "Дойдёт ли звук подобно шуму, взволнует ли кого-нибудь, живую юноши ли думу иль девы пламенную грудь?" [2, с. 460]. Гоголевский мир, созданный средой и героями, прежде всего, есть мир духовный, направленный на осмысление сущности человека, его бытия, на спасение его бессмертной души.

Литература

1. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – М.: Худож. лит. (Классики и современники. Русская классическая лит-ра), 1982. – 431 с.
2. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород / Вступ. статья П.Николаева. – М.: Худож. лит., 1984. – 463 с.
3. Гоголь Н.В. Мёртвые души: Поэма / Вступ. статья С.Машинский. – М.: Детск. лит., 1968. – 416 с.
4. Гоголь Н.В. Повести. Ревизор. – М.: Худож. лит. (Классики и современники. Русская классическая лит-ра), 1984. – 352 с.

5. Гоголь Н.В. Тарас Бульба: Повесть / Предисл. Л.М.Полуяновой. – Одесса: Маяк, 1981. – 119 с.

6. Капитон В.П. Тема некрофилии в творчестве Н.В.Гоголя // Філософія. Культура. Життя: Міжвузівський збірник наукових праць. – Випуск 28. – Дніпропетровськ: Дніпропетровська державна фінансова академія, 2007. – 106–119 с.

М.Й.Хай

Герменевтика гоголезнавчих студій: етноорганологічний аспект

Науково-дослідницька гоголіана в обох її літературо- й народознавчих версіях (московській та власне українській) складає чималий набуток вітчизняної і, ширше, світової культури. Значну децицію їх становлять музикознавчі та вербально-фольклористичні дослідження. Ще інший напрям мають досліди психологічних, соціологічних, історичних та ін. аспектів розгляду тем "Гоголь і музика", "Гоголь і українська народна пісня" тощо.

Однак літературна спадщина генія та наукова думка про неї, поряд із зазначеними, містить і цілу низку надзвичайно цінних музично-етнографічних даних і спостережень із значно вужчих і не надто досліджених галузей наукового знання: іконографічних, етноінструментознавчих та ін., до розгляду яких вітчизняна наука лише починає підступати.

Завданням цієї розвідки є висвітлення і герменевтика (наукове витлумачення) етноорганологічних даних і фактів, що їх містять як самі твори М.Гоголя, так і наукові дослідження суміжних із етноорганологією галузей з метою визначення їх етнографічної, етнофонічної (народно-виконавської) та, ще вужче, етноінструментознавчої вартості.

У цьому контексті одразу напрошується паралель між герменевтичними підходами до тлумачення етнографічних та історичних фактів гоголівської епохи видатним московським ученим О.Фамінциним в ракурсі дискурсивного протиставлення одних і тих самих даних обома дослідниками.

Особливо це стосується відомої "аксіоми" О.Фаміцина щодо походження "азиатской балалайки" [1, с. 54–80]. Навіть глибоке переконання самого автора стосовно того, що "балалайка – інструмент, вошедший во всеобщее употребление в русском народе сравнительно

поздно, и что она отнюдь не может считаться древнейшим, исконным народным инструментом" [1, с. 63], не заважає йому наполегливо описувати її як характерний не лише для великоруської традиції, а й як "известный на Украине" [1, с. 54]. Це свідчення, щоправда, не без допомоги посилань на дані П. Куліша, автор сам одразу ж заперечує: "... по общему своему более серьёзному характеру, малорусская бандура может быть приравнена великорусским (точніше, давньоукраїнським – М.Х.) гусям, всегда сохранявшим в народном представлении характер возвышенный, благородный... и вследствие того, резко противопоставляемым самим народом более вульгарному, по преимуществу плясовому музыкальному инструменту – балалайке" [1, с. 170].

Взагалі, якщо зважити, що історико-культурна й інструментознавча доктрина О.Фамінцина та його послідовників ґрунтувалася переважно на аналізі писемних описів двірського музичного побуту московських (пізніше – т.зв. російських) царів і знаті, а дані з усної (неписемної) інструментальної традиції селян у ній майже цілковито відсутні або ж ще й інтерпретовані через призму інтелігентсько-"академічного" сприйняття автора, то виникає цілком логічне застереження як щодо теоретичних висновків, так і стосовно фактологічних даних, уміщених у цих джерелах. Їх узагалі не можна кваліфікувати як "етноінструментознавчі", оскільки етноорганології як науки в сьогоднішньому розумінні тоді не було, а окошки знань із традиційної інструментальної культури, що спорадично в них висвітлюються, підносяться тут з позиції не автентичної традиції, а, так би мовити, в негативному сенсі "загальнолюдської" (тобто зверхньої у своїх настановах стосовно автохтонних культуротворчих моделей) культури й тому не можуть бути потрактовані як артефакти традиційні.

Зазначеній дискусії, можливо, не вартувало б надавати стільки уваги, якби апологети орієнтального інструментарію і, ширше, етнічного звукоідеалу (А.Іваницький, Л.Черкаський та ін.) для "захисту" своїх азіоцентристських позицій не зверталися до морального, художнього і наукового авторитету М.Гоголя. Закликаючи, з одного боку, припинити "війну з інструментами", вони, проте, не гребують висмикуванням окремих фраз із творів письменника, підступно використовуючи їх для утвердження власних суб'єктивних тлумачень одіозних фактів "органічного" побутування балалайки на Полтавщині ще гоголівських часів. Усі штучні адміністративні спроби "прищепити" цей чужий для української ментальності звукоідеал зазнали фіаско. У випадках, де це

до певної міри вдалося (впровадження "акомпануючої" балалайки у побут колись козацьких сіл Слобідщини і Полтавщини й пізніше поширення її на Наддніпрянщину і Степову Україну гармоніки; мандоліни й гітари – через клубну систему; штучно створені "домри" – в навчальні програми закладів усього радянського і пострадянського простору тощо), маємо справу не з "прижиттям" чужинського, а з повною абсорбацією і витісненням ним звукоідеалу достеменно традиційного й автохтонного.

Найпереконливіший опис М.Гоголем неприродності балалайки й органічної функції скрипки у селянському побуті полтавського хутора подано у його безсмертних "Вечорах...", а саме: *"Только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум..."* [2, с. 4]. Наші опоненти нерідко обривають у цьому місці цитати саме з метою підкреслення "першості" балалайки над скрипкою, забуваючи продовжити її: *"Это у нас вечерницы! ... но только нагрнут в хату парубки с скрипачом – подыметя крик, затееетя шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя"* [Там само].

Якщо наведені рядки М.Гоголя виразно демонструють неукраїнськість балалайкового звукоідеалу (порівняно зі скриповим) навіть у такому історичному контексті, як заселення українських козацьких сіл Полтавщини солдатами ("москалями"), то намагання Б.Яремка віднайти балалайкову та мандолінову "нішу" у традиції гуцулів [3, с. 23] виглядає вже надто науково не обґрунтованим. Слушно відзначена Г.Хоткевичем властивість послідовників фамінцинсько-погодінської школи фіксувати "запозиченість" усюди, де вона є, і навіть там, де її ніколи не було і бути не могло, як бачимо, живе і сьогодні.

Намагаючись усіляко уникнути одіозності питання про етнічну належність письменника, ми все ж не можемо не навести слів О.Гончара про те, що "доречніше в цім зв'язку говорити про натхненну піднесеність автора, про синівську залюбленість у звичай рідного краю, зачарування молодого поета магією дзвінких зимових ночей з колядками дівчат і парубків, про цілком відчутне прагнення відшукати в міцних і цілісних народних натурах опору для збентеженого духу, знайти щось надійне, чисте й прекрасне. "Вечори на хуторі..." – це була справді музика душі, її співучі мрії, це була достойна синовня данина письменника батьківщині" [4]. І, дійсно, "не будучи українцем по духу, по крові, за глибинною суттю, чи міг би Гоголь написати "Вечори на

хуторі біля Диканьки", "Сорочинський ярмарок", "Майську ніч", "Тараса Бульбу"?" [там само]. Його етнографічні замальовки українського побуту гідні найпереконливіших записів етнографів і фольклористів цього часу П.Чубинського, П.Куліша, П.Мартиновича та ін.

У цьому контексті цілком слушними видаються наступні роздуми А.Герасимчука: "Цією всією нацією в Руській землі – Україні – й була нація, називана Гоголем українською, руською, малоросійською, а інколи й хохляцькою. Називана так через ті обставини, що Україна була тоді вже частиною великої імперії, що мала намір цю націю розчинити у морі інших народів, відібрати у неї право мати свою достеменну назву, свою достеменну мову, народні пісні, легенди, думи. Гоголю було важко. З одного боку, він бачив, як зникає, згасає його народ, і не бачив перспективи у талановитих людей добитися всесвітнього визнання без звернення до мови великої держави, а, з другого боку, цей народ, що зникав, – був його народом, це була його батьківщина. Гоголівське бажання отримати освіту, престижну посаду зливалось у ньому із почуттям українського патріотизму, збудженими його історичними дослідженнями. *"Туда, туда! В Киев! В древний, в чудесный Киев! Он наш, он не их, не правда?"* – писав він до Максимовича (див. там само).

Оминаючи відомі описи Гоголем українських ландшафтів і побутово-обрядових дійств, якими рясно інкрустовані його всі пов'язані з Україною твори, зосередимо тут увагу виключно на етноінструментознавчих рефлексіях, уміщених у його творчості. Одним із найяскравіших виявів розуміння ним, поряд із могутністю слова і пісні, є захопленість інструментальним феноменом українського побуту, як, наприклад, у "Тарасі Бульбі": *"Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошокина с ружейного дула, казацкая слава. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них; ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повернул мастер дорогого, чистого серебра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон, сзывая равно всех на святую молитву"* [5, с. 125]. У наведених рядках, як бачимо, присутній не лише всесвітньо уславлений образ співця-бандуриста, але й надзвичайно цікаві ергологічні роздуми про можуть міді церковних дзвонів, з яких вдумливий учений-компанолог може роздобути вельми

цінну інформацію про характер звучання дзвонів гоголівського часу. Надто ж порівняно із "ріденьким", зовсім не "густим", як у Гоголя, звучанням дзвонів, поруйнованих довготривалим нищенням дзвонарських обладунків московської церкви або ж дериватів-карильйонів (набору дзвонів різної величини, які за допомогою клавіатури виконують певну мелодію) так недолуго "реконструйованої" дзвіниці Михайлівського золотOVERХОГО монастиря у Києві. Скидається на те, що церковні дзвони в Московській імперії так часто переплавляли на гармати і трактори, що зараз ми ніяк не можемо собі уявити звучання справжніх дзвонів тих часів, окрім як через опис геніального очевидця-Гоголя.

Повертаючись до гоголівського образу козака-бандуриста, із тексту "Майской ночи" ми дізнаємося, що *"... козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и подплясывает"* (підкреслення моє – М.Х., цит. за: [6]). А у епілозі "Страшної помсти" письменник демонструє яскравий, художньо і стилістично рівноцінний "діалог" власного авторського тексту із органічно вплетеною у нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному переосмисленні Ю.Барабана: "... оповідь побудовано на чергуванні й, головне – контроверсійному зіткненні кількох "голосів": авторський вступ змінюється "піснею" бандуриста, який переповідає звернений до Бога монолог Івана і відповіді Бога, а у фінальній частині текст являє собою переплетення і внутрішню полеміку двох "голосів", двох різних, щоб не сказати – протилежних моральних засад" [7, с. 29]. Тут критик дещо суперечливо, на мій погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невластивої функції морально протиставленої Богу, заперечуючи свої власні сентенції з цього приводу, а саме: "... візьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста часто-густо виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали "добрих часів" [там само].

Якщо бандурист – "втілення патріархальних ідеалів", то чому одному із "голосів" у діалозі з Богом письменник надає звучання визначеної критиком "протилежної моральної засади"? А якщо це суперечливість, закладена самим автором, то чому цього не спостеріг критик? Від себе також додамо, що постать співця-бандуриста, а також лірника (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, що завдяки Ю.Словацькому, А.Міцкевичу та ін. став прообразом усієї польської романтичної літератури на рівні з українським кобзарем) і, ширше, народного музики назагал завжди була серед центральних не лише у літературі, а в усій традиційній культурі поспіль. Згадаймо хоч би

скрипаля Миколу Джерю І.Нечуя-Левицького, трембітар Гаврітана О.Кобилянської, мольфара із "Тіней забутих предків" М.Коцюбинського, численних бандуристів, лірників і ін. музик Т.Шевченка, Г.Квітки-Основ'яненка, сліпого хлопчика-музику та його кумира-конюха, що незабутньо грає на народній сопілці (лок. "дудці-колянці" – М.Х.) В.Короленка і багатьох ін.

На схожі і навіть, сказати б, есхатологічні паралелі наводять нас спостереження В.Денисова над описами Гоголем знаменитої козацької "люльки": "Тут (на Січі – М.Х.) горілку вважають посередником між веселощами у колі таких самих "лицарів" і можливим спілкуванням із потойбічним світом, із духами предків, бо вона, хоч і збиває з ніг, зате – хай на час! – звільняє душу від пут матеріального, як люлька, музика і танець" (цит. за: [8, с. 81]). Далі дослідник слушно відзначає, що "...вірний товариш "люлька" супроводить козака в останню дорогу" [там само]. Звичай класти у домовину не лише зброю, улюблені предмети побуту, а й навіть музичні інструменти (скрипку, сопілку тощо) зафіксовано етнографічною наукою у всіх регіонах України. "Музика і танець ... "свято душі" ... підтримують в Січі рівновагу між "земним" і "небесним", життям і смертю, неможливу у звичайному житті" [8, с. 82], – резюмує В.Денисов.

Не менш цікаві ремінісценції при прочитанні "Сорочинського ярмарку" виникають і на рівні суто етноорганофонічних (таких, що стосуються виконання на традиційних музичних інструментах – М.Х.) характеристик, а саме: *"Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо"* (цит. за: [9, с. 73]). Лише людина, яка не тільки добре обізнана зі специфікою рідної традиційної культури, але й тонко відчуває специфіку і, мовити б, органіку такої чи не найоригінальнішої її галузі, як гра на традиційних музичних інструментах, могла з такою точністю деталей визначити способи звукоутворення ("смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха"). Доповнивши їх авторською інтуїцією й майстерним художнім переосмисленням, письменникові виявилось до снаги перенести асоціації, що виникли від слухання гри на народній скрипці на світовідчуття конкретної природної ситуації ("Гром, хохот, песни слышались тише и тише").

Тільки Майстрові з великої літери підвладне росо а росо *diminuendo* до крайнього *pianissimo*, висловлене у музиці, філігранно

застосоване для змалювання не менш витонченої побутової ситуації. Тут необхідно обов'язково зазначити, що подібні спроби вдалого поєднання знань музично-виконавської специфіки з процесом літературотворення належить до вкрай рідкісних феноменів не лише у вітчизняній, а й у світовій літературі. Випадки, коли всі оті Allegro і Andante, недоречно вплетені у літературний текст, не викликали б саркастичних посмішок у фахівців-музикантів (а надто етномузикологів), насправду важко спостерегти не лише у письменницькому, а й, загалом, науково-філологічному середовищі. І тут талант і геній М.Гоголя, його тонке відчуття етнографічної, ба, навіть етноінструментофонічної (тієї, що стосується виконавства на традиційних народних інструментах) воістину неперевершені!

Екстраполюючи етнофонічні знахідки письменника на чи не найскладнішу царину творчості – відчуття форми – відомий гоголезнавець П.Михед пише: "... цей світ закінчується разом із текстом повісті – він ніби не сміє і не може переступити його межі... Спливає час тексту – і тоді ж пробиває остання година сорочинських веселоців... Згаданий всесвіт повісті опиняється "дискретним" (перервним), приреченим поза її межами на небуття. Трагічна кода "Сорочинського ярмарку" – перший тривожний сигнал з безрадісних світів, що простягаються уже не поблизу Диканьки, а набагато далі – світів петербурзько-миколівської несвободи" [там само]. Таким чином, навіть такий доволі побіжний аналіз етноінструментознавчих вкраплень у літературній творчості М.Гоголя охоплює досить широкий спектр їх специфічних виявів: від знання вузькопрофесійних ергологічних (що стосуються будови) аспектів інструмента, прийомів техніки гри на ньому через описи психологічного впливу інструментальної музики і танцю на навколишнє середовище і аж до найглибших теологічно-філософських роздумів і узагальнень.

Незважаючи на порівняно (хоч би й з тією ж Європою) задовільніший ступінь збереженості традиційної інструментальної культури українців, ми все ж мусимо констатувати її нестримне згасання як унаслідок природньої тенденції поглинання сучасною урбанізованою культурою, так і в результаті насильницького її планомірного винищення тоталітаризмом. У цьому сенсі дедалі дієвішими, морально і науково виправданими є методики вторинної науково-виконавської реконструкції гри на традиційних музичних інструментах, що в останні десятиріччя набули значного розвитку і поширення (див.: [10]). Достовірність відтворення автентичної манери виконання тут полягає у прямій

пропорції з опертям цих досліджень на польові спостереження, помножені на глибину професійного їх витлумачення в процесі наукової атрибуції – нотування – вторинного відтворення. Однак це можливо лише в стосунку до матеріалу, доступного для науково-реконструктивного процесу, а щодо найцінніших з погляду етнографічної ідентичності музично-етнографічних даних "гоголівської" та пізніших (аж до записів М.Лисенка, Ф.Колесси, О.Кольберґа та ін.) епох інакшого джерела, ніж побутово-етнографічні описи в художній літературі етнографічного спрямування, на сьогодні не існує. У сполученні з інтонаційним та етнофонічним (виконавським) матеріалом пізніших пісенних, кобзарознавських та інструментальних записів і вдумливим професійно-аналітичним їх застосуванням ми можемо отримати результат щонайдостовірнішого ступеня науково-виконавської реконструкції із найменшими втратами рівня етнографічної ідентичності.

Для прикладу наведемо своєрідну "енциклопедію" семантичних означень скрипкових весільних награвань із Наддніпрянщини, яку подає Панас Мирний у романі "Повія":

"Довбня, наструнчивши скрипку, поцигикав-поцигикав і вийшов насеред хати. Розставивши широко ноги й придавивши підборіддям до плеча скрипку, він почав грати... Тихо, глухо, мов здалека... чується маршова козацька пісня... Це ж не маршова, козака пісня, це – молодецький поїзд везе князя до молодої. Так, так... То молодого бояри гукають, а друзки вершать...

– *Що це він грає?* – спитала Мар'я.

– *Щось по знаку.* (Підкреслення моє. – М.Х.)

– *А це ж як ведуть молодого до молодої,* – одказала Христя...

Лящить-голосить тонкий та дзвінкий голос першої друзки у хаті молодої; тяжку та плакучу заводе він пісню, розпочинаючи дівчеч-вечір; її подруги на кінці підхоплюють і мчать-підносять високо вгору. На їх заводи обзивається з хати парубочий поклик... Молодий, молодий з боярами наближається, йде!

...Трохи згодом зачулася метелиця, спершу повагом, а далі дрібніше та дрібніше, поки не перейшла на козачок. Смичок несамовито забігав по струнах; струни аж клацають та цмокають, виводячи дрібушку. У Проценка аж жижки під ногами сіпало... Йому ввижається, як дрібненько перебирає ніжками ота дівчина, як отой парубок налягає на закаблуки, садячи тропака...

Довбня замовк, а Проценкові все ще вчувається дрібушка, козачок, все ввижається, як крутяться перед його очима люди...

... Заграйте ще що. Козачка, чи те місце, де молода прощається з родом..." [11, с. 359–361].

Про органічність процесу виготовлення скрипки та навчання/переймання традиції гри на ній свідчать такі рядки з "Миколи Джері" І.Нечуя-Левицького: *"Микола зняв з полиці скрипку. Ще малим хлопцем він зробив собі маленьку скрипочку й сам вивчився грати козачка. Тепер він уже став музикою, купив собі недорогу скрипку, підслухав усяких пісень у других музик і часто грав до танців дівчатам та хлопцям"* [12, с. 440].

За наведеними щойно описами можна відтворити не лише сюжетний перебіг весільного обрядодійства в українському селі XVIII–XIX ст., а й реконструювати мелодико-інтонаційний (дівчачий, "заводи" молодої, "Метелиця", "Козачок", "Дрібушка", "Тропак") та конкретний мізансценічний ("весільний поїзд", "ведуть молодого", "молода прощається з родом") ряд основних його етапів.

Поєднавши у такий спосіб дані про сюжетний перебіг основних весільно-обрядових ритуалів, озвучивши їх відомими у нотних та фонопублікаціях мелоритмоформулами, сучасна методика науково-виконавської реконструкції спроможна відтворити досить реальну картину автентичного українського весілля найбільш поруйнованих етнографічних регіонів, до яких уже, на жаль, належать і гоголівські Полтавщина, Чернігівщина, Слобідщина і Наддніпрянщина. Це дозволяє з максимальним відчуттям автентичності й автентизму заглибитися у саму суть українського традиційного звукоідеалу, такого необхідного для відновлення духу ментальності і національного характеру тієї частини українського етносу, де час і нелюдський режим завдав їй найдошкульніших втрат.

Цей найбільшою мірою хронологічно та етнографічно наближений до гоголівської Диканьки матеріал не лише максимально достовірно відтворює атмосферу і навіть віртуальне відчуття музичного оформлення весільного обряду, але й спонукає дослідників сміливіше і професійніше використовувати етнографічний матеріал, що його містять твори як самого М.Гоголя, так і його сучасників і послідовників. Глибоке знання етнографії краю цих недоступних для нас часів, помножене на майстерність художньо-етнографічного опису народно-виконавських дійств і ситуацій, дає сучасному дослідникові та виконавцю-реконструктору безцінний етнографічно вивіреним досвідом талантом письменника "первинний" матеріал для вторинної науково-виконавської реконструкції.

Наведеного у статті матеріалу досить для констатації таких загальноетнографічних, етноорганологічних та етноорганофонічних висновків:

1. Творчість М.Гоголя, його непересічний досвід ученого-історика, вагомий етнографічний набуток та геніальний хист передачі цих даних засобами художнього слова становлять безцінний скарб національної культури, в т.ч. в ділянці традиційного інструменталізму.

2. Ступінь достовірності описів М.Гоголем етноорганологічних та етноорганофонічних явищ українського побуту українського села ХІХ ст. досягає рівня записів польової практики ін. відомих письменників, етнографів і фольклористів цього часу (Т.Шевченка, П.Куліша, П.Чубинського, П.Мартиновича, І.Нечуя-Левицького та ін.) і є разом з ними благодатним матеріалом для сучасних науково-виконавських реконструкцій інструментальної гри та етнографічних синкретично-виконавських (співацько-інструментально-танцювальних) дійств у цілому.

3. Герменевтика й спеціальний аналіз музично-інструментальних описів-спостережень Гоголя-вченого і побудованих на них літературно-художніх медитацій Гоголя-письменника доводить доконечну необхідність подальшого, більш докладного і фахово спрямованого перегляду усієї літературної спадщини геніального письменника з позицій новітніх науково-реконструктивних методик не лише літературознавчих, а й більш віддалених від нього ділянок наукового знання етнографічного циклу: етномузикології, народної іконографії, етнопсихології та етнопедогогіки тощо.

4. З висоти 200-річчя М.Гоголя дедалі очевиднішим стає факт, що в системі гоголезнавчих студій етнографічним галузям науки слід виокремити особливе місце з метою висвітлення величі письменник не лише літературної, історико-міфологічної й містичної, але й цілком опертої на практичні і конкретно спрямовані дослідження ним традиційного побуту рідного народу – величі його як етнографа і фольклориста.

Література

1. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб., 1891. – 248 с.
2. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – М., 1982. – 86 с.
3. Яремко Б. Етноорганологія. – Рівне, 2003. – 188 с.

4. Герасимчук А. Гоголь, кто он? Чей он? // История. – 2007. – 6 декабря.
5. Воронский А. Гоголь // Там само.
6. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н.В.Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Вип. 2 (3). – Сімферополь; Київ, 2005.
7. Барабан Ю. "Страшна помста": релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 4. – Ніжин, 1999.
8. Денисов В. Изображение козачества в раннем творчестве Н.В.Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Вип. 2 (3). – Сімферополь; Київ, 2005.
9. Михед П. Способы сакрализации художественного слова в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Н.В.Гоголя (заметки к новой эстетике писателя) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 2. – Ніжин, 1997.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) // Київ; Дрогобич, 2007. – 543 с.; Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – 107 с.; Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998. – 128 с.
11. Панас Мирный. Твори: В 2 т. – Т. I. – К., 1989. – 458 с.
12. Нечуй-Левицький І. Твори: В 2 т. – Т. I. – К., 1985. – 436 с.

С.П.Куркина, М.А.Кривоносова

Особенности украинского национального костюма в изображении Н.В.Гоголя

В самом начале 30-х гг. XIX века в Петербурге были опубликованы повести Н.В.Гоголя, составившие циклы "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Миргород", которые и принесли автору литературную известность. Период работы писателя над повестями совпал с тем временем, когда усилился интерес передовой русской литературы к народной жизни и народному творчеству.

Выбор Гоголем украинской тематики был подсказан общим интересом русской общественности к Украине, большой любовью писателя к родному краю, к украинскому народному творчеству. Отсюда – изобилие в произведениях писателя легенд, преданий, а также мастерски описанного украинского народного костюма.

Непосредственное знакомство Гоголя с украинским бытом и народным творчеством, различные материалы, собранные им, послужили драгоценным источником и основой его творческого труда.

Вынашивая замысел повестей, Гоголь обращается к матери и сестрам с просьбой прислать ему самые различные сведения об украинских народных обрядах, легендах, повериях и об особенностях национального костюма украинцев в частности. Так, в письме к матери М.И.Гоголь от 30 апреля 1829 года Николай Васильевич пишет: "... В следующем письме я ожидаю от вас описания полного наряда сельского дьячка, от верхнего платья до самых сапогов, с поименованием, как это все называлось у самых закоренелых, самых древних, самых наименее переменившихся малороссиян; равным образом название платья, носимого нашими крестьянскими девками, до последней ленты; также нынешними замужними и мужиками" [1, VII, с. 33]. Не удивительно, что в исторических повестях Гоголь представляет читателю яркие, красочные описания элементов национального украинского костюма с точным их поименованием: "Как дивчата, в нарядном головном уборе из желтых, синих и розовых *стричек*, наверх которых навязывался золотой *галун*, в тонких *рубашках*, вышитых по всему шву красным шелком и униженных мелкими серебряными цветочками, в сафьянных *сапогах* на высоких железных подковах, плавно, словно павы, и с шумом, что вихорь, скакали в горнице. Как молодцы, с *корабликом* на голове, которого верх сделан был весь из сутозолотой парчи, с небольшим вырезом на затылке, откуда выглядывал золотой *очипок*, с двумя выдававшимися, один наперед, другой назад, *рожками* самого мелкого черного *смушка*; в синих, из лучшего *полутабенку*, с красными клапанами *кунтушах*, важно подбоченившись, выступали поодиночке и мерно выбивали гопака" [1, I, с. 48–49]. Такое праздничное одеяние молодых девушек и парней не было характерно для повседневной, будничной жизни. Это описание нарядов, используемых во время проведения свадебного обряда, из "Вечера накануне Ивана Купала".

Кроме того, одеяние гоголевского персонажа указывало и на его сословную принадлежность. В повести "Ночь перед Рождеством" читаем: "Прежде, бывало, в Миргороде один судья да городничий хаживали зимою в *крытых сукном тулупах*, а все мелкое чиновничество носило просто *нагольные*. Теперь же и заседатель, и подкоморий отсмалили себе *новые шубы из решетиловских смушек с суконною покрывкою*. Канцелярист и волосатый писарь третьего году взяли синей *китайки* по шести гривен аршин. Пономарь сделал себе на лето *нанковые шаровары и жилет* из полосатого *гаруса*. Словом, всё лезет в люди!" [1, I, с. 104].

Находим в тексте и описание костюма более зажиточных людей. Так, "в сундуках у Чуба водилось много полотна, жупанов и старинных кунтушей с золотыми галунами..." [1, I, с. 112].

Тот или иной элемент костюма определяет так же возраст его владельца: "Пожилые женщины в белых *намитках*, в белых суконных *свитках* набожно крестились у самого входа церковного. Дворянки в зеленых и желтых кофтах, а иные даже в синих кунтушах с золотыми назади усами, стояли впереди их. *Дивчата*, у которых на головах намотана была целая лавка *лент*, а на шее монист, крестов и дукатов, старались пробраться еще ближе к иконостасу. Но впереди всех стояли дворяне и простые мужики, все большею частию в кобеняках, из-под которых выказывалась белая, а у иных и синяя свитка" [1, I, с. 142]. Здесь же мы видим и особенности одежды представителей разных сословий. Простые мужики носили кобеняки, свитки, шапки, а дворяне могли себе позволить одеть жупан, кунтуш, которые украшали золотые галуны, множество разноцветных лент на голове.

Отличительной особенностью одежды представителей высших сословий является разноцветная вышивка. Оксана, дочь головы в "Ночи перед Рождеством", носила сорочку, вышитую красным шелком. Дочь Коржа в "Вечере накануне Ивана Купала" имела "красивые, ярких цветов синдячки" и "шитый золотом кунтуш" [1, I, с. 42], в то время как у Петруся (Петр Безродный) "была одна серая свитка..." [1, I, с. 42].

В своих повестях для воплощения художественных образов Гоголь широко использовал драгоценные сокровища языка, передавая специфические особенности лексики через точное поименование элементов украинского национального костюма. Так, еще в "Предисловиях" к двум частям цикла повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки" писатель предложил "те слова, которые в книжке этой не всякому понятны" [2, I, с. 8]. Среди них – и элементы костюма:

Видлога – откидная шапка из сукна, пришитая к кобеняку.

Жупан – род кафтана.

Запaska – род шерстяного передника у женщин.

Кобеняк – род суконного плаща с пришитою назади видлогою.

Кожух – тулуп.

Кораблик – головной убор.

Кунтуш – верхнее старинное платье.

Намитка – белое покрывало из жидкого полотна, носимое на голове женщинами, с откинутыми назад концами.

Очипок – род чепца.

Плахта – нижняя одежда женщин из шерстяной клетчатой материи.

Полутабенек – старинная шелковая материя.

Свитка – род полукафтаныя.

Синдячки – узкие ленты.

Смушки – бараний мех.

Стрички – ленты.

Сукня – старинная одежда женщин из сукна.

Хустка – платок носовой.

Черевики – башмаки.

Украинский народный костюм имеет яркие индивидуальные черты. Женское одеяние состояло из вышитой рубахи (сорочки) и поясной одежды – дерги, запаски, плахты, с XIX века – юбки (спидницы), к которой в прохладную погоду добавляли безрукавки (керсетки, киптари). Девушки заплетали волосы в косу, укладывали вокруг головы, украшая венком из бумажных цветов, пестрыми лентами. Женщины носили различных видов чепцы, покрывая их длиной, полотенеобразной намиткой (платком). Мужской костюм состоял из сорочки и штанов (на Полесье и в Карпатах узких, на остальной территории – преимущественно типа шаровар) с добавлением также безрукавок (у гуцулов – меховых). Головным убором служили соломенные шляпы – брыли, войлочные или барашковые шапки. В холодное время мужчины и женщины носили свиту из домотканого сукна, преимущественно долгополюю, зимой – обычно длинные, овчинные кожухи.

Все обозначенные выше элементы костюма встречаем и в текстах Гоголя, что позволяет говорить о том, что при описании внешнего вида своих персонажей писатель опирался на достоверные факты.

Следует также отметить тот факт, что на традиционной одежде украинцев сказались этнические контакты с инациональным населением. Взаимодействие с рядом живущими русскими, белорусами, со степными народами нашло отражение в заимствованиях друг у друга культурных явлений и выработке общих свойств. Это подтверждается описанием одежды украинцев Покровской слободы. Верхняя одежда малороссиян мужчин состоит в плисовом и суконном казакине или нанковом халате, шароварах и сапогах, на голове носят картуз или поярковую шляпу. Будничная или повседневная одежда: осенью – суконная свитка (чапан), зимою кожух (овчинный тулуп), нагольный или крытый сукном, смотря по состоянию. Женщины имеют некоторую верхнюю одежду такую же, как и мужчины: халат, тулуп и сапоги. Голову

покрывают платками, немногие носят очипки (волосники), обвязанные платками.

Таким образом, благодаря этническим, культурно-историческим и духовным контактам восточнославянских государств национальный украинский костюм имеет немало сходств с национальным костюмом русских и белорусов.

Всего же методом сплошной выборки нами выделено и проанализировано 33 слова. Все они служат средством реалистического изображения этнического пространства – Украины. Следовательно, с точки зрения лексико-семантической мы их определяем как этнографизмы и диалектизмы. Учитывая, что данные языковые понятия во многих случаях очень трудно разграничить, мы объединяем их в одну группу слов-характеристик.

В своей массе диалектные слова не входят в общелитературный язык. Но через разговорную речь (особенно через просторечие) диалектизмы проникают в литературный язык. Один из путей проникновения диалектных слов в литературный язык является их использование в языке художественной литературы. Однако это не значит, что каждое употребленное писателем диалектное слово становится литературным. Диалектизмы в языке художественной литературы позволяют точнее, образнее передать местные особенности изображаемой среды, оживить народно-разговорную речь.

Диалектная лексика особенно хорошо используется в художественной литературе с 30-х годов XIX века. Употребление диалектизмов в художественной литературе регулируется требованиями общепонятности и художественности. Поэтому в предложениях диалектная лексика обычно используется в небольшом количестве на фоне общелитературной речи. Многие русские писатели, такие как И.С.Тургенев, А.В.Кольцов, Н.А.Некрасов, Н.С.Лесков и другие, использовали диалектные слова как одно из выразительных средств. Н.В.Гоголь – не исключение. Обратимся к некоторым диалектизмам, которые он использовал в своих украинских повестях.

"– Э, Одарка! – сказала веселая красавица (Оксана), оборотившись к одной из девушек: – у тебя новые *черевики*! Ах, какие хорошие! И с золотом!" [1, I, с. 116].

Черевики – башмаки.

Черевик – м. **черевики, черевички** мн. *южн. зап.* башмаки, более женские. Сопоставив семантику у Даля и у Гоголя, мы можем сделать вывод, что она совпадает.

"Пожилые женщины в белых *намитках*, в белых суконных *свитках* набожно крестились у самого входа церковного. Дворянки в зеленых и желтых кофтах, а иные даже в синих *кунтушах* с золотыми назади усами, стояли впереди их... Но впереди всех стояли дворяне и простые мужики, ...все большею частию в *кобеняках*, из-под которых выказывалась белая, а у иных и синяя свитка" [1, I, с. 142].

В приведенном нами выше словарики Гоголь дал свои определения выделенным словам. Даль же определяет их так:

Намитка – головной бабий убор *смол. сиб. на крайне*; покрывало, в роде фаты, чадры, вуали.

Свитка *млрс.* – широкая, долгая запашная одежда, без перехвата, обычно с видлогою, **кобеняком** (видлога, капюшон), кобкою, куколем.

Кунтуш – род верхней мужской одежды, иногда на меху, со шнурами, с откидными рукавами; польский верхний кафтан.

Таким образом, мы видим, что семантика толкований слов у Гоголя и у Даля совпадает. Это лишний раз подтверждает то, что Гоголь Н.В. очень тщательно отбирал лексическую наполняемость своих произведений. Кажется, в году не было и дня, чтобы он не работал над словами, над "меткими названиями из бесчисленных наречий, рассыпанных по провинциям". В обработке материала писатель показал себя не только прекрасным диалектологом, но и лексикологом, лексикографом. Рассмотренные диалектизмы в украинских повестях Н.В.Гоголя в большей своей части принадлежат к южновеликорусскому наречию, которые автор использует для воссоздания местного колорита.

Для современного литературного языка диалектизмы дают все меньше образных средств. Это обусловлено тем, что все более активно протекает процесс растворения местных говоров в общелитературном русском языке. Этот процесс затрагивает всю систему говора, но наиболее проницаемой является лексика. Поэтому многие диалектизмы, которые встречаются нам у Гоголя, не понятны не только читателям, но и языковедам.

Некоторые ученые (Н.С.Валгина, С.Е.Крючков) этнографическими диалектизмами называют этнографизмы. Поэтому те слова, которые мы рассмотрели как диалектизмы, мы можем отнести и к данному пласту лексики и рассматривать их как этнографизмы. В своих украинских повестях Гоголь использует их в качестве украинизмов, большинство из которых, как мы уже убедились, неизвестны и непонятны современному читателю.

Таким образом, использование Н.В.Гоголем в украинских сборниках повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки" и "Миргород" этнографических диалектизм (слов, обозначающих элементы украинской национальной одежды) обусловлено историческим и местным колоритом. Они показывают культурную и сословную принадлежность героев, их состоятельность, позволяют автору ярче и образнее описать украинскую среду.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1952.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1984.

Н.М.Логвіненко

Фольклорна фантастика у творах Миколи Гоголя

У контексті профілізації освіти в Україні виникає необхідність розробки факультативів та курсів за вибором.

Робота над програмою з української літератури для 12-річної школи допомогла визначитися з вибором теми дослідження "Науково-методичне забезпечення факультативного курсу "Українська фантастична проза", що обумовлений недостатньою кількістю годин на вивчення фантастичних творів, оскільки протягом тривалого часу вони вважалися несерйозною літературою, а І Всесоюзний з'їзд радянських письменників виніс рішення, що "призначення фантастики – у науково-технічному просвітництві підростаючого покоління, не більше [1, с. 1]". Хоча, на думку багатьох сучасних літературознавців, фантастична література виступає своєрідним катализатором людської творчості, будить думку, стимулює пошук. Українські письменники-фантасти вважають, що в прогностиці, фантастиці, футурології головне не стільки проблема технізації прийдешнього, скільки проблема гуманізації суспільного буття. Фантастична проза розкриває у читача вищий рівень мислення, чуття, творчості; здатність формування нової людини, нових стосунків, нового суспільства на гуманістичних засадах, що відповідає вимогам часу, завданням освіти XXI ст.; сприяє бажанню вдосконалювати не лише техніку або науку, а насамперед – людську особистість, її духовну багатомірність і чутливість, її делікатність та культурну симфонічність як відповідь на розуміння "пастки цивілізованого вибору, в координатах якої перевага надається знеосіб-

люючому технократизму, а не збереженню *екзистенцій самототожності спільноти і розкриттю її потенціалу*" (О.Хоменко).

В Україні займатися фантастикою "завжди було справою якщо не цілковито ганебною, то принаймні негідною справжнього письменника. І все ж незважаючи ні на що, фантастика у нас не переводилась [2, с. 46]". Фантастичність як художній прийом притаманна українській літературі, а отже, і фантастика як жанр є її органічною складовою. Варто лишень згадати відомих класиків: Т.Шевченка, Лесю Українку, І.Франка, М.Коцюбинського та ін., які у своїх творах майстерно використовували фантастичні прийоми [3, с. 1].

Як відомо, найдавнішим різновидом літератури є міф, де поряд з абсолютно реальними людьми співіснують різноманітні химерні істоти та боги, герої подорожують між земним світом і потойбіччям тощо.

Дослідники доводять, що у межах міфу реальне абсолютно мирно, гармонійно поєднувалося з ірраціональним. Згодом почало розвиватися логічне раціональне мислення. Мистецтво загалом і література зокрема зреагували відповідним чином. Саме тоді все ірраціональне відійшло до фантастики в найширшому розумінні! Отже, фантастика – рівна серед рівних, просто вона озброєна специфічними методами осягнення Всесвіту... [1, с. 1].

Досліджуючи минуле української фантастичної прози, В.Карацупа та О.Левченко визначають першим українським фантастом (якщо підходити до справи не надто суворо) "знаного російського письменника і водночас видатного сина України", всесвітньо відомого *Миколу Васильовича Гоголя*. Його чудові повісті "Ніч перед Різдрвом", "Вечір на Івана Купала", "Майська ніч, або Утоплениця", "Зачароване місце" та інші з циклу "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", а також знаменитий "Вій" дають підстави дослідникам уважати М.Гоголя справжнім фантастом, блискучим майстром *фентезі* [2, с. 46].

"Він став "монахом у миру" й торкався у своїй творчості колосальних, потужних, воістину космічних тем!.. Це, так би мовити, фантастика реальності. І можливо, фантастика загалом реальніша, ніж людське життя?!" (О.Кочубей).

Стилю оповідей Гоголевих "Вечорів..." притаманне "космічне світобачення, схильність до фантастичного, ірраціонального, містичного, і водночас пильна увага до натуралістичного боку життя, тремтливої плоти, до "нижчих" і простіших виявів життя" (Ю.Барабаш).

Серед фантастичних творів українських письменників-фантастів Генрі Лайон Олді виокремлює твори з різними типами фантастичних припущень:

науково-фантастичний, містичний, футурологічний, фольклорний, світоформаторський, фантазмагоричний, припущення щодо читача.

Фольклорне припущення передбачає введення персонажів, ситуації, архетипів фольклору з різними цілями. Але важливо, на думку дослідників, що використовується конкретний національно забарвлений фольклор, що викликає ланцюжок асоціацій – уже напрацьованих часом, архетипічних. Це допомагає зберегти "екзистенції самототожності спільноти" і розкрити її потенціал, як зазначалося вище.

Генрі Лайон Олді вважає, що фольклорне припущення поділяється на три підвиди: казкове, легендарне і міфологічне. Згадаймо, що казка – жанр усної народної творчості, художній твір чарівного або побутового характеру з настановою на вигадку. "*Фантастична казка (Чарівна казка)* – найпоширеніший і найбільш структурований жанр народної казки, безпосередньо пов'язаний з міфом, однак трансформований з міфічної реальності в умовний фабульний простір, де зберігається елемент чуда. Фантастична казка сприймається нині не як реалія, що було притаманне рецепції в минулому, а як блискуча художня вигадка, модель високої етики з перемогою добра над злом, контрастним протиставленням персонажів, які відповідають *фреймам* (за В.Проппом) [4, с. 573] – мінімальній кількості ознак, що виражають різні аспекти довкілля, уможливають їх сприйняття та розуміння [4, с. 547]". Фантастична казка наділена виразними національними архетипами. *Легенда* відрізняється від казки тим, що в ній чітко й твердо визначено дії реального часу й місця: це відбувалося тоді й там. Легенда частково заснована на реальних історичних подіях. Звідси, зауважують дослідники, неодмінний історизм легендарного фантастичного припущення. Від казкових і легендарних фантастичних припущень міфологічне відрізняється тим, що *міф* тісно пов'язаний з олюдненням природи і персоніфікацією явищ. Але "річ не в тім, що автор взяв елементи міфу (героїв, назви, місцевість) та й ввів у свій текст. Справа в глобальності уявлень всередині фантастичного припущення, пов'язаного з олюдненням нелюдських сил і явищ [5, с. 63–64]". Окрім того, важливими для нас є спостереження Н.Дев'ятко про те, що у міфах і легендах закладена значна частина архетипів, тому дитяча аудиторія, у якій взаємодія з архетипами проявляється значно яскравіше, ніж у дорослих, активно приймає до свого світу міфи і легенди [6, с. 60].

Як бачимо, всі ознаки фольклорного припущення є у повістях М.Гоголя. Говорячи про фольклорну фантастику у творах М.Гоголя, літературознавці, учені-методисти (*Н.Крутікова, Ю.Манн, В.Голубков, М.Бражнік, М.Жулинський, В.Мацапура, С.Бодров* та ін.) досліджують, що з

народних казок і легенд узяв письменник, аналізують особливості його фольклорного мислення, засвідчують становлення національного, самобутнього начала в його творчості.

Елементи фантастики, що зустрічаються уже в ранніх творах М.Гоголя, об'єднаних у цикл "Вечори на хуторі поблизу Диканьки", підпорядковані розкриттю духовної суті української людини, відображенню людських характерів. Чарівно-казкова фантастика стає відображенням народного світобачення, народного духу, жвавого веселого гумору. Н.Крутікова писала: "Фантастика була невіднятим елементом повістей, то надаючи їм особливої загадковості і таємничості, то обертаючись гострим комічним гротеском. Образи задумливої панночки над сонним ставом місячної майської ночі, красуні Катерини, що передчуває свою печальну долю, картини страшного чаклунства у високій замковій башті змінювалися веселими постатями закоханих Параски й Грицька, гумористичним зображенням сварливої Хіврі, покірного їй Черевика та гомінливих гостей, наляканих свинячою пікою в вікні і розповідями про "червону свитку [7, с. 26]". Фантастика, заснована на народній стихії, у тісному переплетінні з реальністю служить засобом комічного або сатиричного відображення героїв. На цю визначальну рису самобутнього таланту М.Гоголя, на відміну від багатьох письменників-романтиків, вказує більшість дослідників.

Так, у повісті "Ніч перед Різдрвом" *Солоха* разом з димом, який хмарою повалив із труби, піднімається на помелі у небо, як відьма, заграє там з нечистою силою; а на землі знову перетворюється на гарну молодицю, яку не може обійти навіть дячок. Письменник змальовує її з лукавою насмішкою, завдяки чому фантастика сприймається як умовний гротеск, гумор переходить у побутовий, сатиричний план. Так створено і *образ нечистої сили*, який поєднує реальні людські риси (розмовляє, залицяється до молодиці, гріє руки, обпікає їх, він є і пародією на чиновника) з фантастичними (літає по небу, краде місяць, зменшується у розмірах та ін). Читач переконується, що у ньому немає нічого містичного, таємничого, він сприймається як пародійний образ, реальний.

Друга особливість використання фольклорної фантастики полягає у розробці сюжету повістей, суті конфлікту, традиційність якого полягає у переборюванні труднощів, що стоять на шляху закоханих, у небажанні батьків видати дівчину за кохану людину. Герої (*Вакула, Петро, Левко*) кличуть на допомогу "нечисту силу", яка сприяє досягненню бажаного.

Дослідники відзначають, що фантастика М.Гоголя побудована на двох протилежних началах – добра та зла, божественного та диявольського,

вона органічно вплетена письменником в реальне життя, як і в народній творчості.

І.Нечуй-Левицький у своїй унікальній праці "Світогляд українського народу" зазначає, що фантазія народу "не любить переступати за границі ненатуральних форм; вона любить правду і естетичність, навіть, можна сказати, вже геть-то описує красу міфічних образів такими фарбами, як в християнських акафістах описується краса християнських святих, так що вже автор не знає, й до чого прирівняти їхню красу і святе життя [8, с. 6]".

Ось чому, відзначає М.Жулинський, коли М.Гоголю "пощастило натрапити на "золоту жилу" – гармонійно відтворити поетичними можливостями слова світ національних міфів, легенд, переказів і досконало міфологізувати українську дійсність, духовний світ Гоголя-художника перебував у стані творчого просвітлення та радісного очікування нових естетичних ефектів від міфологічного зрощення реальності та уяви [9, с. 7]".

Залучаючи старшокласників до дослідження фольклорної фантастики у творах М.Гоголя, допомагаємо засвоїти *теоретичні знання* про різновиди сучасної української фантастичної прози і її джерела, виробити читацькі смаки до літератури високого ґатунку, сприяємо збереженню "екзистенції самототожності спільноти і розкриттю її потенціалу". Адже сам М.Гоголь з глибокою любов'ю ставився до своєї батьківщини, до свого народу, виявляв неабиякий інтерес до народної творчості, побуту, світогляду, до народних характерів. За визначенням письменника, "істинна національність виявляється в самому дусі народу...", у сприйнятті світу "своєї національної стихії, очима свого народу". В українських повістях М.Гоголя якраз і "завирувала колосальна стихія українських легенд, переказів, вірувань, звичаїв, міфів", що "відкривала колективний дух нації, національну душу. У цей період творчої діяльності дух і слово письменника перебували в стані внутрішнього гармонійного переживання культурно-національної єдності з буттям української нації [9, с. 7–8]".

Ось чому і сьогодні дослідники різновидів сучасних жанрів особливо високо оцінюють те, що в основі сучасної казки як різновиду фантастичної прози разом із традицією чарівних казок минулого лежить психологія і багатство внутрішнього світу героя, завдяки якому створюється зовнішній світ, де ці герої і мешкають. "Сучасній казці, – наголошує Н.Дев'ятко, – байдуже, чому дракони не згоряють зсередини від власного полум'я, а якщо сучасна казка і звернеться до інопланетян, то навряд чи в описах будуть точно вказані форма і будова літаючої тарілки [6, с. 63]", оскільки

інтересом сучасної казки є душа, емоції, вчинки, взаємостосунки героїв і навколишнього світу, іноді й неістот, внутрішній діалог.

Отже, щоб "розум ішов наперед", говорив М.Гоголь, необхідно, щоб усі моральні сили в людині йшли наперед. Цьому була підпорядкована вся творчість письменника, адже уже більше як "150 років поспіль його твори продовжують відкривати глибину української душі, чарівний світ рідної природи, національний колорит українського характеру, велич людської особистості" [10, с. 163].

Література

1. Литовченко Т. З печер до зірок // Український фантастичний оглядач. – 2008. – №3 (5).
2. Карацупа В., Левченко О. Минуле української фантастики // Український фантастичний оглядач. – 2007. – №2 (2).
3. Литовченко Т. Нація письменників // Український фантастичний оглядач. – 2008. – №2 (4).
4. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. – Т. 2 / Авт.-уклад. Ю.І.Ковалів. – К.: ВЦ "Академія", 2007. – 624 с. – С. 522 (Енциклопедія ерудита).
5. Генрі Лайон Олді. А раптом ти – прибулець жукоокий... Про фантастичні припущення // Український фантастичний оглядач. – 2008. – №4 (6). – С. 60–66.
6. Дев'ятко Н. Можливості впливу сучасних жанрів: фантастика, фентезі, казка // Український фантастичний оглядач. – 2009. – №1 (7). – С. 59–66.
7. Крутікова Н.Є. Микола Васильович Гоголь: Життя і творчість. – К.: Художня література, 1952. – 156 с.
8. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології) / Іван Нечуй-Левицький. – К.: АТ "Обереги", 1992. – 88 с.
9. Гоголь М.В. Вибране: у кращих українських перекладах // Пер. Остап Вишня, М.Рильський, Петро Панч, А.Хуторян; Передмова М.Жулинського. – К.: Наукова думка, 2009. – 352 с.

В.В.Любецкая

Эстетическое прозрение и художественное ясновидение стиля Н.В.Гоголя

Сегодня, когда творчество фактически сведено к понятию "самовыражение", когда истина постигается только через разрушение традиции, осмысление духовного наследия Н.В.Гоголя весьма актуально.

Общепринятым является положение о том, что субъект – исток, порождающее начало стиля. Тогда стиль проистекает из творческой активности человека и только так приобретает свое осязаемое бытие. Согласимся с этим утверждением лишь частично, так как нельзя сказать, что стиль осознанно и целенаправленно создается человеком. Человек творит не стиль, так как стиль объективен, то есть непреднамерен, произволен, поэтому он не может быть результатом субъективно-сознательного выбора человека. "Стиль обусловлен как объективной действительностью, характером исторической эпохи, общественных отношений, своеобразия национальной жизни, так и личностью писателя, его дарованием и способностями, его умением наблюдать жизнь, его манерой мыслить, чувствовать, откликаться на действительность" [1, с. 23].

Итак, в стиле выражается творческая самобытность писателя, но стиль больше "творческой индивидуальности", больше "творящего субъекта" уже только потому, что в стиле всегда живет "память" о тех или иных стилевых традициях. Неуклонное стремление нового времени – отказ от традиционных устоев и создание множества индивидуальных миров, которое "приводит в конечном итоге к разрушению реального духовного единства человека и вселенной, человека и истории" [2, с. 14]. Для создания своего, нового творческого открытия человек "обрывает нити великих и малых традиций, человеческое сознание как бы укорачивает, уменьшает само себя" [2, с. 14]. Таким образом, творчество – не просто "свобода выбора", "завораживающее открытие" или вечное движение к неизвестному, прекрасному, но "тайна призвания", которую Н.В.Гоголь разгадывал и исполнял всю свою жизнь. Осознавая свою ответственность перед Словом и духовным долгом, Н.В.Гоголь был обращен к таинственному зову, и это не случайный эпизод его биографии, а поворотный пункт духовного становления. Н.В.Гоголь, создавая "новое", отмеривал его от полной правды, и такой взгляд был самым простым и верным. "Божественное чувство беспредельности всей жизни – важнейшая черта реалиста Гоголя. Гоголь был тем велик, что всякая мелочь единого мира была для него живая, значительная (без нее не будет мира всего)" [3, с. 8]. Целостность мира – главное ощущение Гоголя, приводит его к стремлению озирая "всю громадно несущуюся жизнь" и в циклах "Вечеров...", "Миргороде", и, конечно же, в "Мертвых душах". Гоголь создает "новую форму" – поэму, наполняя ее всеми мелочами и случайностями, которые несут в себе отпечаток Создавшего. Л.Толстой писал: "Я думаю, что каждый большой художник должен создавать и свои формы. Если содержание художественных произведений может быть

бесконечно разнообразным, то также и их форма... Возьмите "Мертвые души" Гоголя. Что это? Ни роман, ни повесть. Нечто совершенно оригинальное" [4, с. 116]. "Вещь", которую пишет Гоголь, он именуется "самым порядочным творением", указывая, что это не повесть и не роман, а поэма. Писатель создает совершенно новое жанровое целое, не повторяя ни один из уже известных (эпические поэмы Др. Греции – невосстановимый жанр; романтические поэмы пушкинского, байроновского типа; поэма Данте – "Божественная комедия"). "Роман, – пишет Гоголь, – несмотря на то что в прозе, не может быть высоким поэтическим созданием. Роман не есть эпос. Его скорее можно назвать драмой" [5, VIII, с. 481–482]. На известной обложке первого издания, выполненной по рисунку Гоголя, слово "поэма" доминирует и над названием, и над фамилией автора. Огромные светлые литеры должны "вскочить в глаза", так подчеркивается универсальность художественной задачи. Свое творчество Гоголь воспринимает "всерьез" как средство спасения, как возможность исправления ошибочности нашего мира. Протоиерей Иоанн Восторгов о Н.В.Гоголе сказал так: "Вот писатель, у которого сознание ответственности пред высшею правдою за его литературное слово дошло до такой степени напряженности, так глубоко охватило все его существо, что для многих казалось какою-то душевною болезнью... Это был писатель и человек, который правду свою и правду жизни и миропонимания проверял только правдою Христовой" [6, с. 23–24]. Ответственное отношение к Слову и ощущение "целостности мира – это ощущение Бога, его Творца" [3, с. 9]. Раздробленность нашего сознания не приводит к живому духовному синтезу, а только к интеллектуальной игре, потому и творчество не может быть "всерьез", и чтение не может быть глубоким и созерцательным. Н.В.Гоголь не смотрел простым зрением, "равнодушными очами", а вглядывался в самое малое, во весь дрязг жизни с участием. К.Леонтьев в работе "Анализ, стиль и веяния", оценивая стиль Гоголя, писал о проявлении "ненавистного ему всероссийского ковыряния". Под этим "ковырянием" К.Леонтьев понимал сосредоточенность гоголевского стиля на отрицательных деталях и их нагнетании. Кажется, Гоголь небрежен, у него вечно "из букв выходит какое-нибудь слово", как он пишет в "Мертвых душах", но что скрыто за этими общеизвестными словами, образами. Гоголя противопоставляют Пушкину, стиль которого характеризуется точностью и краткостью. "Выисканность" (термин С.Бочарова) гоголевского слова – это особая правда, красота и точность, которая не искажает видение сердца. Гоголь желал, чтобы его видение и голос были верно поняты, услышаны. Он полагал, что читателю откроется

"значительное и важное", если он будет "чувствовать сердцем и созерцать из сердца". Стиль-видение (определение М.Пруста) – это отправной пункт критики сознания, вариант глубинной стилистики. Стиль проявляется в мелочах, которые не могут ускользнуть от "живописца", ведь Гоголь "рисует с наглядностью образа", и которые не станут воспроизводить фальсификатор (манера – стиль). "Мелочь" не может быть случайной, так как она в себе заключает мир (мировоззрение, эстетическое прозрение, связь с духом автора-творца). "Стиль для писателя так же, как краска для художника, – это вопрос не техники, а видения" [7, с. 196]. Стиль – эстетическое прозрение, он связан с мировидением автора и высшей объективностью, стоящей над субъектом. Стиль отражает и проецирует вовне "внутреннюю форму".

Итак, "мелочь единого мира" была для Гоголя примечательна. "У него ружье на стене именно не стреляет, дабы оправдать свое место в пьесе. Оно висит на ней как часть огромного мира, который прекрасен потому, что все в нем живет, все значительно, все сотворено, всему есть место, ничто не лишнее, не случайное – все любимо" [3, с. 9]. Мир познается Гоголем поэтически, поэзия выступает адекватной формой существования творческого сознания. Запечатленное Гоголем поэтически и есть самое несомненное в его произведениях. А поэтически он запечатлел увиденные "безделицы" русской жизни и все ее неоднозначности. Тайна русского бытия двойственна – оно и материально, и духовно, и смертно, и вечно, и падшее, и призывающее ко спасению. Этот "глас" расслышал писатель, это и есть онтологическое начало мира и лада. Из глубины души звучит завещание писателя-христианина, который преодолел раздвоение в себе, настроив свою душу на новый лад: "Может быть, Прощальная повесть моя подействует сколько-нибудь на тех, которые до сих пор еще считают жизни игрушкой, и сердце их услышит хотя отчасти *небесную музыку* этой тайны... Клянусь, я не сочинял и не выдумывал ея: она *выпелась* сама собою из души, которую воспитал Сам Бог испытаниями и горем, и звуки ея взялись из сокровенных сил нашей русской породы, нам общей, по которой я близкий родственник вам всем" [5, с. 11].

Итак, следует отметить, что умение воспринимать живого мыслящего автора составляет существенное звено в понимании стиля, хотя понятие стиля отнюдь не ведет к его отождествлению с субъектом. Гоголь – мастер словесного изображения, путем внутренней душевной деятельности, посредством изображения внешних явлений, он неизбежно выходит на уровень иного "объективного изображения". На этом уровне исторические частности не имеют значения, как и чисто субъективные

особенности художника. Содержание художественного произведения развернуто у Гоголя таким образом, что "явственно показана душа и субстанция изображаемого предмета" (по Г.-В.Ф.Гегелю), в стиле раскрывается глубинный смысл, сокрытый внутри него. Гоголь "болеет" и "исцеляется" писанием, готовый остановить свой взор на малом и через это открыть большее, "мелочь", как и "стиль", у истинного творца не может быть случайной. Отказ от традиции ведет к разрушению стиля. В творчестве Гоголя есть осознание того, что Истина, открываемая милостью Божьей, есть Истина веры, она непогрешима и дает адекватное знание о подлинных ценностях. "Поющим сердцем" Гоголь приходит к духовному ладу, отличному от музыкального (душевного). Находясь в сфере онтологического (лада), а не только эстетического (стиля), Гоголь паломничает к логосу предмета. Лад – это слышимый знак невидимого или сверхчувственного мира ценностей (чистый эмоциональный тон лада – благочестивый, цель его не развлекать, не веселить, не доставлять удовольствие, а приблизить человека к Богу). "Я ничего не могу творить Сам от Себя. Как слышу, так и сужу, и суд Мой праведен, ибо не ищю Моей воли, но воли пославшего Меня отца" (Ев. от Ин.: 5;30). В "слышу" – Истина, смысл, лад. В "видении" – эстетическое прозрение, стиль. Словесный лад – "сверхобъективен", в нем звучит музыка и открывает он больше, чем "склад" слов. Может быть, слова бессильны выразить "свет неба" (вещий голос), но это возможно для словесного лада. Цельность, присущая стилю, не может превзойти сверхчувственности лада. Его ясность и простота есть высший Божественный подарок, так как Гоголь искал ответы на вопросы более важные, нежели проблемы художественного творчества. Будучи художником высочайшего уровня, Гоголь обладал обостренной религиозной одаренностью. Ему было суждено повернуть всю русскую литературу от эстетики к онтологии. В ладе, таким образом, эстетическое не вбирает в себя онтологию, но обретает в ней свой исток.

Литература

1. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – К., 1994.
2. Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужбное пение Московской Руси. – М., 2000.
3. Свящ. Н.Булгаков "Душа слышит свет" Н.В.Гоголь про нас. – М., 2003.
4. Гольденвейзер А.Б. Вблизи Толстого. – М., 1959.
5. Гоголя Н.В. Сочинения. – Т. 7, 8. – СПб., 1990.
6. Н.В.Гоголь и Православие. – М., 2004.

7. Компаньон А. Демон теории. – М., 1998.
8. Ильин И.А. Поющие сердца. Книга тихих созерцаний. – М., 2008.

Е.В.Глинка

Семантика проявления/непроявления признака звучания в произведениях Н.В.Гоголя

Звук для человека является одним из важнейших источников информации о мире наряду со зрительными и другими сенсорно воспринимаемыми образами.

Во многих произведениях Н.В.Гоголя звуки наделены особой значимостью. Так, в "Вии" крик петуха символизирует переход не только от ночи к утру, но и являет собой границу между миром тёмных, демонических сил и миром света и реальности.

Попытаемся проанализировать семантику и способы выражения признака звучания на материале некоторых повестей Н.В.Гоголя ("Вечера на хуторе близ Диканьки" и "Миргород").

Сорочинскую ярмарку предвещает шум, который автор сравнивает с водопадом: *"окрестность полна гула и хаос чудных неясных звуков вихрем носится перед вами"*. Народ *"кричит, гогочет, шумит"*. *"Шум, брань, мычание, бляение, рёв – всё сливается в один нестройный говор"*. И в этом говоре смешиваются и речь людей, и звуки, издаваемые животными, и различные шумы: *"ломается воз, звенит железо, гремят сбрасываемые на землю доски"*.

Речь героев при этом дифференцируется. Наряду с нейтральными по стилю глаголами, такими как *говорить, сказать*, встречаются яркие речевые характеристики: *"Неутомимый язык её трещал и болтался во рту"* – о жене Черевика. Парубки *"ругнули во все бока"*. *"Дребезжала на ухо нежная супруга"*.

Разнообразные глаголы речи дополняют образы гоголевских персонажей. Например, глагол *раздобаривать* в общую семантику совместного разговора вносит оттенки смысла "болтать", "говорить о чём-то несущественном", обладая при этом положительной коннотацией, например, *"раздобаривала Пидорка с своим Петрусём"*. *"Раздобаривать глаз на глаз с дедовскою чаркою"* любит и церковный староста. Близок по своей семантике к *раздобаривать* и глагол *калякать* (*старшины села "калякали о сём и о том"*): здесь уже, на наш взгляд, характеризуется

более предметный разговор, в отличие от *раздобаривать*, в данном случае есть предмет речи – *"про диковинки разные и про чуда"*.

Тёмный, злой персонаж Басаврюк *"заревел"*, и при этом семантика глагола дополняется звукоподражанием этого рёва: *"Ге-ге-ге!.."* В другом эпизоде этот же герой *"проворчал сквозь зубы"*, что выражает его злобу. Он свою речь приправляет таким словцом, *"что добрый человек и уши бы заткнул"*. *"Грянул Басаврюк и словно пулю всадил ему в спину"* – глагол *грянуть* выражает смертельную угрозу. Старуха-колдунья *"глухо прохрипела"*, а потом *"слышался хохот, более схожий со змеиным шипением"* – это даже не речь, а звуки зверя. Н.В.Гоголь проводит явное противопоставление мира зла и мира добра и света по речевой характеристике персонажей.

С описания звуков начинается и повесть *"Майская ночь, или Утопленница"*: *"Звонкая песня лилась рекою по улицам села. Было то время, когда утопленные дневными трудами и заботами парубки и девушки шумно собирались в кружок, в блеске чистого вечера, выливать своё веселье в звуки, всегда неразлучные с унынием"*.

В ставшем знаменитым описании украинской ночи образ вначале ориентирован на зрительное восприятие: *"Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в неё"*. И от беззвучия, выраженного в неподвижности лесов, в тишине и спокойствии прудов, приходит и умиротворение в душе, в глубине которой возникают *"толпы серебряных видений"*... И только лишь *"сыплется величественный гром украинского соловья"*.

Антиподом звучания является беззвучие и молчание. Отсутствие звуков всегда является фоном. Только когда что-то отсутствует на фоне присутствия – появляется новая семантика. Множество литературных примеров подтверждает это. *"Тишина, ты лучшее из того, что слышал"*, – пишет Б.Пастернак. *"Слушай беззвучие"*, – говорит Мастеру Маргарита у М.Булгакова, и глагол слухового восприятия *слушать* на фоне беззвучия приобретает новое, метафорическое значение. У Ф.Тютчева только на фоне *"всемирного молчанья"* можно наблюдать вечное движение мироздания.

У Н.В.Гоголя беззвучие и молчание также обладают особой значимостью. Так, герой повести *"Вечер накануне Ивана Купала"* Петрусь после того как пришло к нему несправедное богатство и благополучие, стал неподвижен и молчалив: *"Сидит на одном месте и хоть бы слово с кем"*. Его одолевают тяжёлые думы, он силится вспомнить о том, что с ним произошло, и молчаливость героя выступает как качество, передающее его угнетённое внутреннее состояние.

"Майская ночь, или Утопленница", звучно начавшаяся описанием вечернего веселья, заканчивается всеобщим погружением в сон: *"И чрез несколько минут всё уже уснуло на селе; один только месяц так же блистательно и чудно плыл в необъятных пустынях роскошного украинского неба... Всё погрузилось в сон"*.

Исчезновение звуков, наступившая тишина означает переход в иное состояние, появление новых качеств, возникновение других ассоциаций. Так, тишина, внезапно наступившая в храме, предшествует появлению в нём Вия: *"И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завывание, и скоро раздались тяжёлые шаги, звучащие по церкви..."*

Шумная и весёлая сорочинская ярмарка постепенно затихает: *"Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Ещё слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдалённого моря, и скоро всё стало пусто и глухо"*. И в наступающем беззвучии одиноко становится душе, грустно человеку наедине со своими мыслями: *"Не так ли радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? ...Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему"*.

Отсутствие звуков – это **значимое** отсутствие. На фоне отрицания признака звучания ярче и рельефнее характеризуются образ. Исчезновение звуков является сигналом нового рода, своеобразным семантическим нулевым элементом, но при этом не означающим пустоту, а наполненным глубоким смыслом.

Одним из наиболее обобщённых по семантике непроявления признака говорения является глагол *безмолвствовать*. И это очень ёмкий по смыслу глагол. *"Народ безмолвствует"* – так заканчивается "Борис Годунов" А.С.Пушкина. Безмолвствовать – это не просто молчать, это и обдумывать, и даже давать своеобразный ответ, реагировать.

В древнерусском языке глагол *безмълствовати* означал "жить в тишине, в уединении" [1]. В эпоху Средневековья существовало религиозное учение, именуемое исихазмом. Лежавшее в его основе понятие "исихия" означало "покой", "молчание", "безмолвие". В XIV столетии это понятие приобрело новое содержание. Его стали трактовать в плане самосовершенствования, углублённого понимания высшей истины. Это учение ставило своей целью совершенствование человеческой личности. Безмолвие служило исихастам способом достижения концентрированного состояния духа. Только в таком состоянии, согласно их учению, можно было приблизиться к глубинному смыслу вещей и явлений [2, с. 221–223]. Таким образом, историческое понимание безмолвия – в приобретении

новых качеств, переход на более высокий уровень сознания. И это интуитивно чувствуют и воплощают в своих произведениях талантливые мастера слова.

Звуки в повестях Н.В.Гоголя "живые": они создают яркие характеристики героев и образов. Украина звучит со страниц повестей Н.В.Гоголя в народной речи и песнях, шутках и хохоте, в "величественном громе украинского соловья". Отсутствие же звучания раскрывает истинное состояние души – это чувство тоски и одиночества, которыми пронизаны лирические произведения Н.В.Гоголя.

Література

1. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. – СПб., 1893–1912. – Репринтное издание. – М., 1989.

2. Родник златоструйный. Памятники болгарской литературы IX–XVIII веков. – М., 1990.

С.І.Єрмоленко

Мовна картина світу М.Гоголя та її сучасне "бачення"

Життя і творчість Миколи Гоголя, одного з найвідоміших письменників, схоже на спалах свічки – спочатку яскравий вогонь, а потім гарячий безформний віск: активна творча і громадська діяльність, слава, а далі... релігійний фанатизм, відмова від власної творчості, як результат – спалення другої частини "Мертвих душ", суворий піст, загадкова смерть...

Як бачимо, його доля склалася неоднозначно. У тому, що твори М.Гоголя широко відомі у світі, ними захоплюються як українці, так і росіяни, для яких він творив, і є національною гордістю України та Росії, великим духовним надбанням цих братніх народів, є історична справедливість.

Важко сказати: український чи російський Микола Гоголь письменник. Адже за походженням він українець, який більшу частину свого життя прожив у Росії. Писав письменник російською мовою чудові твори про українське та російське життя XIX століття, використовував традиції усної народної творчості українського і російського народів, на нього великий вплив мали Олександр Пушкін, Нестор Кукольник, Микола Прокопович та інші.

Творчість Миколи Васильовича добре відома, хоча в його біографії є багато невичерпного, таємного, містичного. Мистецьку спадщину поета не

можна сплутати з чієюсь іншою, така вона оригінальна, самотня, сповнена легкою іронією і гріким сарказмом щодо соціальних негараздів кріпосної Російської імперії, почуттям любові до українських традицій, звичаїв, обрядів, відданістю релігійним переконанням.

Микола Васильович був на диво неординарною і суперечливою людиною, його амбівалентність закріпилася навіть у приказці. Його стосунки з матір'ю і сестрами були неоднозначними, не завжди вони його підтримували і розуміли. Тому на сучасному етапі дуже по-різному оцінюють творчість Миколи Гоголя. Одні критики вважають його сатириком-реалістом, який змалював розпад кріпосницького ладу в Російській імперії XIX століття, а інші – релігійним письменником.

Микола Гоголь писав російською мовою. Він створив образ державно-російського Петербурга і геніально передав імперську провінційність містечка "N" у "Мертвих душах". Отже, ми можемо його називати російським письменником? Але що робити з українськими коріннями Гоголя, з епіграфами українською мовою, українськими піснями, життям, героями, атмосферою, колоритом його ранньої творчості? І з безсмертними рядками *"Последний день перед Рождеством прошёл. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звёзды. Месяц величаво поднялся на небо посветит добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа"* [1, с. 4].

Протириччя, які виникають під час аналізу життя і творчості Миколи Гоголя, останнім часом у лінгвістиці вивчаються з погляду дискурсивного аналізу, вивчення мовної картини світу письменника як представника української національності, але поглядів російської інтелігенції XIX століття.

Щоб дати вичерпну характеристику індивідуальному стилю Миколи Гоголя з погляду когнітивної лінгвістики і лінгвістики тексту, потрібно дати визначення поняттю "мовна картина світу".

Отже, мовна картина світу – це система понять, характерна для кожної мови, за допомогою якої носії мови сприймають (класифікують, інтерпретують) світ. Вивчення мовної картини світу Миколи Гоголя – це шлях до кращого пізнання власне специфіки української та російської мов, розуміння системи уявлень братніх народів, їхньої самотності та ментальності. На всіх етапах історичного розвитку як мови, так і народів мовна картина світу набуває нових видозмін, дослідження яких допоможе чіткіше та глибше поглянути на причини та особливості еволюції життєвих і творчих поглядів Миколи Гоголя. Це є новий, оригінальний і перспективний напрям у розвитку мовознавства і літературознавства, що застосовує комплексний підхід до вивчення мови і літератури та їхньої внутрішньої

форми, поєднує в собі методи, властиві кільком наукам (лінгвістики, літератури, фольклору, етнографії, психології тощо), – і внаслідок цього ми маємо новий погляд на життя і творчість Миколи Гоголя. Картина світу письменника – це те, що йде передусім від Миколи Васильовича, плід його сприйняття, фантазій, мисленневих процесів і перетворювальної діяльності. Всесвіт як усеосяжний світ є для Миколи Васильовича всеосяжним предметом пізнання. Разом із тим світ – це й сам письменник, коли йдеться про внутрішні його світовідчуття, переживання, розумову діяльність, невіддільну від мови як способу організації інформації про сам світ, а ширше – всесвіт. Тому феномен світу, пізнаного через мову, постає для Миколи Гоголя передусім таким, яким постає для нього його рідна мова і якою він спілкувався і писав твори, мешкаючи в Петербурзі. Мовна картина світу українців і росіян відображена у фразеологізмах, прислів'ях, приказках, піснях, звичаях, які змальовував Микола Гоголь.

Виховання особистості, зокрема й мовне, неможливе без опори на мовні знаки культури рідного народу. Тільки той, хто засвоює мовну культуру в усій її багатогранності (точніше кажучи, здатен засвоювати упродовж усього життя), може стати творцем мовних цінностей і найповніше виявити себе у будь-якій галузі суспільної діяльності. Вузькопрагматичний, утилітарний підхід до мови як до засобу спілкування, причому не ускладненого здатною до розвитку думкою, заступив останнім часом усі інші функції мови. А людина ж має думати і відчувати рідною мовою або мовою тієї країни, де вона проживає з різних особистих причин. Вміти поєднувати мовні картини світу рідної мови і мови повсякденного спілкування – важлива проблема сучасної людини, яка живе за кордоном або має подвійне громадянство. Отже, актуальність статті полягає у тому, що Микола Гоголь є представником української інтелігенції XIX століття, який, проживаючи за кордоном, зміг зберегти традиції, культуру, звичаї, етику й естетику української нації через твори, написані російською мовою, але з українським гумором, піснями, прислів'ями, приказками, фразеологізмами тощо.

Ще відомий німецький філософ мови Вільгельм фон Гумбольдт стверджував, що різні мови – це не різні позначення однієї й тієї самої речі, а різне її бачення. Слово – відбиток не предмета як такого, а його почуттєвого образу, створеного ним у нашій душі в процесі мовотворення. Мова стає посередником між світом предметів, що їх людина пізнає, та індивідуумом, який прагне пізнати. Мова своєрідно "змушує" людину засвоювати світ; це той будинок, що його, як хтось уже образно висловився, людина, ніби равлик, приречена нести на собі і через його вікна бачити світ, сприймати й засвоювати його. ("Межі моєї мови

означають межі мого світу" (Л.Вітгенштайн), "Мова – оселя буття духу. В оселі мови живе людина" (М.Гайдеггер [2]). Отже, погляд на світ певним чином не лише універсальний, а й національно-специфічний, тому носії різних мов можуть бачити світ дещо по-різному, крізь призму своїх мов. У науковий обіг увійшов вислів "мовна картина світу". Це поняття стало одним із концептуальних у теорії пізнання. Під мовною картиною світу звичайно розуміють зафіксовану в мові і специфічну для конкретного мовного колективу схему сприйняття дійсності; за допомогою цього поняття з'ясовують специфіку буття людини, народу.

З поняттям "мовна картина світу" пов'язана когнітивна лінгвістика, а з поняттям "дискурс" – лінгвістика текстів.

З погляду Михайла Кочергана, "дискурс – текст у сукупності прагматичних, соціокультурних, психічних та інших чинників; мовлення як цілеспрямована соціальна дія, як механізм, що бере участь у когнітивних процесах. Образно кажучи, дискурс – це текст, занурений у життя. До дискурсу входять не тільки власне мовні засоби, а й міміка, жести, за допомогою яких виражається референція, емоційно-оцінний вплив на співрозмовника" [3, с. 28].

Ключове поняття когнітивної лінгвістики – "концепт" – сьогодні найчастіше розглядається у двох напрямках – лінгвокультурологічному та семантико-когнітивному. "Головна мета першого підходу передбачає дослідження дискурсу (мовлення) у зв'язку з культурою (матеріальною, духовною) народу, що дозволяє виявити культурну значущість фрагмента позамовної дійсності, а відтак – національні особливості культури. Основний зміст другого – семантико-когнітивного – напряму полягає в дослідженні кореляції семантичного простору мови з концептосферою народу, яка є інформаційною базою його свідомості й мислення, менталітету взагалі" [4, с. 60].

Щодо творчості Миколи Гоголя, то, аналізуючи, наприклад, його повість "Ніч перед Різдвом", можна зробити такі висновки:

1) повість містить уривки з українських пісень, колядок (*Мені з жінкою не возиться; Щедрик, ведрик! Дайте вареник, Грудочку кашки, Кільце ковбаски!*); українізмів (*месяц, парубки, хата, шинок, кутья, варенуха, намалёванная, набожный, оселедец* тощо);

2) назви головних героїв – суто українські (*коваль Вакула, Солоха, козак Корній Чуб, козак Свербигуз, Тимофій Коростявий*);

3) для кращого сприймання специфіки українського села XVIII–XIX століття М.Гоголем подаються пояснення: *"Колядовать у нас называется петь под окнами накануне Рождества песни, которые называются колядками. Тому, кто колядует, всегда кинет в мешок хозяйка, или*

хозяин, или кто остается дома колбасу, или хлеб, или медный грош, чем кто богат..." [1, с. 4]; *"Немцем называют у нас всякого, кто только из чужой земли, хоть будь он француз, или цесарец, или швед – всё немец ..."* [1, с. 5];

4) у повісті є досить помітний вплив барокової традиції, передовсім бароко "низового", інтермедії та вертепу, – у фарсових сценах залицяння до Солохи, частуванні нею залицяльників, описі страв тощо.

Якщо дати повний дискурсивний аналіз повісті "Ніч перед Різдом", то обов'язково потрібно звернути увагу на те, що повість написана в ранній період творчості (1832), пов'язана зі спогадами про дитинство, яке минуло в містечку Великі Сорочинці на межі Полтавської та Миргородської губерній, а також із письменницькою творчістю батька Василя Панасовича Гоголя. Життя в селі до школи і після, на канікулах, було пов'язане з традиціями тогочасного села. Весь матеріал Микола Васильович черпав зі спогадів своїх або матері, яка завжди готова була допомогти детально описати специфіку українського побуту селянства, духівництва, панства. На жаль, вважається, що саме мати заклала основи релігійності, які в кінці життя повністю заповнили всі помисли письменника. Але з лютого 1828 року письменник жив у Петербурзі. Працював над своїми повістями Микола Васильович довго, поступово добираючи матеріал, безкінечно перечитуючи, переписуючи. В цей час він почав відвідувати Василя Жуковського, де познайомився з багатьма відомими людьми того часу (А.Росетті, Балабіним). Це була найактивніша пора його творчих пошуків. Олександр Пушкін дуже високо оцінив його повісті, відзначивши тонкий гумор і те, що Гоголь прекрасно репрезентував українське село того часу, його традиції, звичаї тощо. Окрилений позитивною критикою, Микола Гоголь пізніше пише збірку "Арабески" (1835), а потім збірку "Миргород" (1835).

"Про дивацтва Миколи Гоголя, – як свідчить Юрій Барабаш, – говорилося за життя і після смерті. Несподівані перепади настрою – від похмурої меланхолії до веселощів і доброзичливості, від спалахів нестримності до тихої, задумливої споглядальності, химерне поєднання гордині, загостреного самолюбства з упокоренням, ба навіть із самоприпущенням, потяг до відлюдності, потайності, усамітнення і тягар духовної самотності в оточенні друзів і шанувальників, схильність до містифікацій, непередбачуваних реакцій і вчинків, нарешті безсімейність, відсутність будь-яких свідчень (у кожному разі відомих) про романтичні стосунки з жінками, що давало привід для різних вигадок і пліток, – усе шокувало сучасників і пізніших критиків, викликало подив, нерозуміння, роздратування. Буденна свідомість губилася перед загадковістю неординарної особистості, нестандартністю таланту..." [5, с. 151].

Таким чином, нами зроблена спроба дискурсивного аналізу ранньої творчості Миколи Гоголя, доведено, що в цей період письменник, незважаючи на те, що виїхав до Петербурга і розпочав активну письменницьку діяльність, глибоко сумував за своїми Великими Сорочинцями, які сформували його як особистість. Перебування Гоголя в Петербурзі й неприязнь – якщо не ворожість, – що збереглася протягом усього життя до столиці, поклала початок цілої традиції в літературних колах Російської імперії (передусім Шевченко, Достоєвський, Блок, Андій Бєлий). Микола Васильович невимовно тужив за Україною, його хвороба загострювалася в періоди спаду душевних і фізичних сил, на що письменник час від часу скаржився в листах до друзів. Мотиви всеосяжної, вселенської туги, нудьги обрамлюють усю його творчість, починаючи з фіналу "Сорочинського ярмарку".

Отже, "побачити в узагальнених категоріях національно окреслене, історично й традиційно зумовлене, осмислене у вимірах часу, ввійти в коло споконвічно народних прагнень із орієнтацією на сучасні процеси означає ввійти в коло споконвічно народних прагнень із орієнтацією на сучасні процеси, означає, зрештою, спрямувати пізнання концептуальних засад духовності у річище національної мови. Відкриваються перспективи подальшого лінгвістичного аналізу концептосфери українського народу в її конкретних мовно-комунікативних і прагматичних вимірах, на ґрунті національної культури, з орієнтацією на етнопсихологічні й загально-філософські засади" [6, с. 117].

Микола Гоголь постає перед нами все-таки як людина й письменник, що багатьма своїми рисами близько стоїть до бароко, як прямий спадкоємиць цієї школи в українській літературі.

Література

1. Гоголь Н.В. Повести; Ревизор / Худож. С.Алимов. – М.: Худож. лит., 1984. – 336 с. (Классики и современники. Рус. классич. лит.)
2. Гайдеггер М. Дорогою до мови / Пер. з нім. В.Камянца. – Л., 2007. – С. 113.
3. Кочерган М.П. Мовознавство на сучасному етапі // Дивослово. – 2003. – №5. – С. 24–29.
4. Яремко Я.П. Стратифікація концепту // Мовознавство. – 2009. – №1. – С. 60–67.
5. Барабаш Ю.Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / "Знаю людину..." (розбіжності й перетини) // Передмова В.Панченка. – К.: Вид. дім "Києво-Могилянська академія", 2007. – 744 с.
6. Кононенко В.І. Концептологія в лінгвістичному аспекті // Мовознавство. – 2006. – №2–3. – С. 111–117.

Екзистенція людського буття в мовній картині повісті М.Гоголя "Шинель"

У круговерті сучасного неспокійного життя, інформаційних бумів, політичних амбіцій та економічних стресів центральною темою для європейського гуманізму було і залишається питання про буття людини, людське пізнання, ставлення до інших людей як до "братів".

У літературі найбільючіше переживав цю ідею Микола Гоголь. Він пише: "Як полюбити людей? Душа хоче любити одне прекрасне, а бідні люди такі недосконалі, й так у них мало прекрасного..." [1]. На його думку, душа людини XIX століття нездатна на це: "Людина дев'ятнадцятого століття відштовхує від себе брата... Вона готова обійняти все людство, а брата не обійме", вона може з презирством ставитися до інших, знаючи їхні недоліки. Вона покликана любити досконалість. Однак людина, полюбивши досконалість, не зможе розгледіти можливості становлення досконалості не лише в собі, але й навколо себе. Не просто тяга до досконалості, але співчуття й любов до ближніх, допомога в їхньому удосконаленні повинна бути визначальною рисою істинного буття. Таким проявом, з точки зору християнства, є любов до людини.

Один із визначних філософів початку XX століття М.Бердяєв говорить з цього приводу: "Розгадка буття людини криється в самій людині. В пізнанні буття людини є зовсім особлива реальність, яка не знаходиться поряд з іншими реаліями... В людині пересікаються всі кола буття".

Людина має бути досконалою, але може й оступитися, і зірватися, тому що вона – істота слабка, піддається пристрастям, здатна на неприродні дії, може усвідомлено діяти проти власної природи.

Романтична думка про те, що "тільки з однією невинністю і чистотою зливається краса", зазнає трагічного краху при зіткненні з красою, "якої торкнулося згубне дихання розпусти" ("Невський проспект"). "Пекельний дух" пронизує фантасмагоричний світ гоголівського Петербурга, порушуючи "гармонію життя", показуючи "все, як воно виглядає насправді", поглиблюючи "розлад мрії з дійсністю". Зло вривається в людське життя, замінюючи високі ідеали прагненням до багатства й успіху ("Портрет"), петербурзький титулярний радник оголошує себе королем Іспанії ("Записки сумасшедшого"), ніс може вирядитися в мундир і почимчикувати до Казанського собору, де молиться "з виразом великої набожності" ("Ніс"),

шинель стає трагічним фатумом у житті істоти, створеної за зразком Вічного ("Шинель").

Гоголь звертається до теми, порушеної О.Пушкіним у "Станционном смотрителе", теми "маленької людини", бідного чиновника, який живе в суспільстві, де його роль і місце визначається чинами і багатством [3]. Безглузда канцелярська служба – переписування паперів – убила в Акакієві Акакійовичу Башмачкіну будь-яку живу думку й людські прагнення. Але й у цьому забитому, приниженому дрібному чиновникові пробуджується людина, коли з'являється в його житті мета: нова шинель [2]. "Він, – пише Гоголь, – зробився живішим, з більш твердим характером, як людина, що визначила собі мету. З обличчя й з учинків його зникли самі по собі сумніви, нерішучість..." Не було щасливішої людини від Акакія Акакійовича, коли, нарешті, кравець приніс йому нову шинель. Однак радість була недовгою. Вночі, коли він повертався від товариша по службі, його пограбували, зняли з нього шинель. Даремно невдаха шукав допомоги в пристава, "значної особи", усюди він зустрічав або повну байдужість, або презирство і погрозливі окрики. Наляканий прийомом у "значної особи", несміливий і забитий Акакій Акакійович захворів на нервову гарячку, яка й привела його до могили. "Щезла істота, – зауважує Гоголь, – ніким не захищена, нікому не дорога, ні для кого не цікава..." З великим співчуттям письменник змалював забиту "маленьку" людину, яка на злі посмішки співробітників відповідала "проникливими" словами: "залиште мене, для чого ви мене кривдите", за якими звучали інші: "я брат твій".

Художній текст не може бути прочитаний усіма однаково, вичерпно. Фізично очі повсякчас пробігають одні й ті ж рядки, однак на цьому шляху завжди впливають нові деталі, текст сприймається по-іншому, змінюються декорації, і той самий текст повідомляє дещо абсолютно інше. Сприйняття тексту людиною змінюється разом із світобаченням. Виявивши таку здатність, людина порівнює сьогодення з прочитаним текстом. "Прочитавши Гоголя, очі можуть "гоголізуватися", і людині інколи вдається бачити залишки його світу в найбільш неочікуваних місцях". Це – Володимир Набоков з його вражень про "Шинель". Прочитань може бути багато. Д.Чижевський, зокрема, вбачав головну тему "Шинелі" в "облагороджуванні людської душі, її відродженні під впливом любові" (хоча й досить своєрідної). Але при цьому він не відкидав і протилежного трактування релігійного змісту повісті: сатана спокушує героя, підмінивши вищі духовні цінності "несуттєвим речовим предметом". Інші вбачають у головному герої "останню грань зміління Божого творіння" (С.Григор'єв). Можливо, ім'я головного героя пов'язане з "акакією" – (греч. ἀκακία) – таку

назву мав мішечок праху, пилу – символ тлінності, мізерності земного буття, – який знаходився в руках візантійського імператора разом з "державою", символом земної влади, в особливо святкових випадках (Гоголь, як відомо, уважно вивчав джерела з історії середніх віків, зокрема Візантії). "Є і в людському пилу душа, яка вища за піраміди", – такий висновок робить сучасний літературознавець П.Палієвський. Тоді особливого релігійного змісту набуває знамените "гуманне місце" в повісті ("... І ти брат мій"), у якому одні дослідники вбачають "непряме цитування Писання", інші – паралель із прозрінням Савла на шляху до Дамаска.

Отже, основними версіями прочитання є, зокрема, викриття тогочасного соціального устрою. Тому більшість дореволюційних критиків і всі радянські, зорієнтовані на "соціальну проблематику", відвели М.Гоголю роль сатирика, який викриває вади царської Росії. Про "Шинель" ці критики говорили, що в образах Башмачкіна й "значної особи" протиставлені занадто узагальнені фігури представників двох світів – достатку й убогства, ситості й нестатків, багатства й бідності. Башмачкін обкрадений, принижений суспільством, доведений до крайнього ступеня "зміління". Однак, на їхню думку, простежується й деякий позитивізм: ця "маленька людина" не до кінця задавлена. В ній тліє творче, людське начало. В своїй роботі він все-таки вбачає певний сенс. Це допомагає йому терпіти приниження, не поступатися своєю гідністю. А коли шинель шили, він просто стає "окрилений". Але бідний чиновник помирає, і люди не відчують трагічного змісту його самотнього, безпритульного життя. Сам автор дивувався такому баченню проблеми, вважав себе незрозумілим для читача й більш за все переймався таким її сприйняттям.

Сучасна молода людина – людина суспільства споживання – здебільшого не знайома з ідеологізованою критикою соцреалізму або критикою революційних демократів, якщо й прочитає повість, більш за все співчуватиме Башмачкіну, розуміючи його ставлення до шинелі. Робота в чиновника нудна, сам він – людина недалеко, оточення над ним кепкує. Але ось нова шинель! Як змінився світ з цим придбанням! Так, багато значить для людини добре зроблена річ, про яку він довго мріяв. Усього один день щастя. А пізно увечері темна сила зла, в особах двох грабіжників, умить знищила це тендітне щастя маленького чиновника. Як небезпечно ходити нічними вулицями! Більш за все автор справедливо докоряє правоохоронним органам. І.Зототуський, наприклад, писав: "Гоголь відпускає своєму герою лише мить, хвилину, в яку він може відчути себе на висоті, розвернутися й посміхнутися життю вже не боязко, не з проханням, а широко й світло". Протилежна версія в В.Набокова. Він

вважав, що твори Гоголя, "як і будь-яка значуща література, – це феномен мови, а не ідей". Справжній сюжет "Шинелі" в авторському стилі: "Бурмотіння, бурмотіння, ліричний спалах, бурмотіння, фантастична кульмінація, бурмотіння, бурмотіння й повернення в хаос, з якого все виникло. На цьому високому рівні мистецтва література, звісно, не займається оплакуванням життя обездоленої людини або прокляттям на адресу тих, у чіих руках влада. Вона звернена до тих потаємних глибин людської душі, де проходять тіні інших світів, як тіні безіменних і беззвучних кораблів".

Не можна ігнорувати двоплановість твору. Гоголь, звісно, геніальний сатирик-реаліст, винахідник змалювання повсякдення свого часу, але разом з тим і антрополог, що терзається ідеєю гріховності, душевної порожнечі людини в цілому. Добре відомо, що поряд з думкою про "бездушність" і "бездуховність" існує протилежна точка зору, чітко сформульована Достоєвським, що "вся література вийшла з "Шинелі" Гоголя. Їй вона зобов'язана своїм духом людськості, співчуття "бідним людям".

Щоб зрозуміти істинний зміст "Шинелі", потрібно вдатися до такого процесу, як "вживання в контекст". Йдеться про поселення в ірреальний світ, яке здійснюється за умови довготривалого сприйняття корпусу однорідних текстів. Щоб думка читача й автора звучала в унісон, їм потрібно перетнутися в одній площині. Відомо, що Микола Гоголь працював над повістю в період з червня 1839 р. до квітня 1841 р., коли він зблизився зі слов'янофілами і розпочав серйозне вивчення релігійної літератури. Така література програмує особливий тип свідомості. Свідомість відсутня в світі, який оточував Акакія Акакійовича. "Такої свідомості, – наголошує Ч. де Лотто, – не вистачало й цілим поколінням читачів і критиків, вирваних з контексту християнської культури і які не зуміли розгледіти в цьому персонажі втілення духовних шукань його творця". Тому світ і кривдить Башмачкіна – світ, який його оточував, і світ, який його читав.

Крім того, існує й християнсько-антропологічний підтекст. У той час, коли на батьківщині Гоголя одноосібно владарював соцреалізм, за її межами дослідники могли займатися літературознавством у широкому діапазоні підходів. Вони зберегли й традицію християнсько-антропологічного аналізу. Зразком такого аналізу можна вважати дослідження Ч. де Лотто "Лествица "Шинелі". Вона зазначає, що в повісті прослідковується вплив на релігійну свідомість Гоголя релігійної літератури, а саме "Лествици" Іоанна Лествичника й "Уставу про життя в скиту" Ніла Сорського [2].

У житті Акакія Акакійовича чітко простежується чотири періоди: до знаходження в старій шинелі "гріхів", пошиття нової шинелі, день володіння новою – "найсвятковіший у житті", пограбування, хвороба і смерть. Перший період – найдовший, по суті – все життя сіромахи, але в повісті він займає не більше трьох великих абзаців. Головне тут – служба, служіння, він "служив з любов'ю". Служив справі, яка призначена йому долею. Він виконував її творчо. Швидше за все, той, хто характеризує Башмачкіна як вульгарну, тупу, убогу людину, а його роботу як механічну, не вчитувався в контекст, про що говорять наступні рядки: "Там, у цьому переписуванні, йому вбачався якийсь своєрідний і приємний світ... Поза цим переписуванням, здавалося, для нього нічого не існувало... Написавшись донесхочу, він укладався спати, посміхаючись наперед подумки про день завтрашній: що Бог пошле переписувати завтра?" Скільки людей сьогодні мріють про змістовну, цікаву, творчу роботу. Скільки нещасних працювали й працюють з огидою.

З християнсько-антропологічної позиції, як це відчула Ч. де Лотто, "світ Акакія Акакійовича – це світ аскези ченця, світ послуху, смирення, безстрастності". Другий період – народження й розвиток у душі Башмачкіна рокової пристрасті, для чого потрібен був зовнішній поштовх, природна потреба. Навколо нього завжди вороги, й він повинен від них захищатися. Серед ворогів тіла навіть природні сили – мороз. Шинель деякий час захищала Башмачкіна, однак вона зносилася, і він відчуває, як стало сильно "пропікати" в спину й плече. Серед ворогів дрібного чиновника й влада. Втілена в генералі, "значній особі", вона буде в подальшому допікати йому. І саме ці дві обставини пізніше звели нещасного передчасно в могилу. А перед цим засмучений чиновник піднімається східцями до кравця Петровича, який і підкидає головному герою ідею нової шинелі. Саме він посіяв гріховну жагу. Ч. де Лотто прослідковує етапи цієї жаги за текстом повісті, взявши за основу варіант Ніла Сорського: поява гріховного помислу, прийняття його, погодження з ним, знаходження в полоні помислу і, нарешті, страсть [4]. Як автор характеризує Петровича: голі ноги, "великий палець, відомий Акакієві Акакійовичу, з якимось потворним нігтем, товстим і міцним, як у черепахи череп". Так от, п'ять сходинок донизу, а в кінці – зміна попереднього способу життя, аскези, послуху, смирення й безстрастності. Це з точки зору християнської антропології. Хоча зовні, з погляду пересічного обивателя, життя змінюється на краще: "він став живішим, навіть твердіший характером, ... вогонь інколи з'являвся в очах його". Проте насправді – зрада справі служіння. Він став неуважним, і одного разу, переписуючи, він трохи не припустився помилки.

Одягнувши нову шинель, Башмачкін неначе прозріває. Він бачить навколо себе зовсім інший світ. Раніше на вулиці він "бачив в усьому лише свої чисті, рівним почерком написані рядки". Тепер він бачить життя Петербурга: гарно вбраних дам, бровові коміри на чоловіках. Він зупиняється і з цікавістю розглядає картину у вітрині магазину, на якій зображено привабливу жінку, що знімає черевик з оголеної, дуже гарної ноги. А після вечірки, де довелося випити кілька бокалів шампанського, відчуття повноти життя досягає апогею: "Акакій Акакійовий йшов з веселим настроєм, навіть підбігцем, невідомо чому, за якоюсь дамою, котра, як блискавка, пройшла повз і в якій всі частини тіла були в незвичайному русі". В земному житті він піднявся на небувалу висоту, а в духовному – спустився найнижче. Потім – трагедія. Різка зміна подій. Глухі вулиці, темнота, довкола ні душі. З'являються грабіжники. З нещасного чиновника здирають шинель. Що далі? Не смирення, не сприйняття біди як випробування. Акакій Акакійович біжить до влади, будочника, який, звісно, "нічого не бачив". Другого дня з'являється пристав, до якого скривджений потрапляє лише з третього разу. Все дарма. Нарешті, вершина влади в повісті – значна особа, знову безрезультатно. Після чого наш герой потрапляє в заметіль. Ворог духовний свою справу давно зробив. Акакій Акакійович захворів і через деякий час помер. Далі в тексті з'являються слова, які зовсім не вписуються в даний контекст: для Акакія Акакійовича "в самому кінці життя промайнув світлий гість у вигляді шинелі, який на мить оживив бідне життя". Ч. де Лотто вважає, що йдеться про підміну цінностей – відмову від праведного життя. Однак чому цю частинку твору не інтерпретувати по-іншому, припустивши, що автор дає можливість укріпитися в своєму тлумаченні й нормальній людині, здатній радіти дрібним життєвим радощам.

Інтерпретацій тексту, як бачимо, достатньо. Цього зазвичай не заперечують доти, поки не зрозуміють: "маються на увазі самодостатність і рівноцінність усіх можливих прочитань", – зауважує відомий філософ сьогодення Володимир Шкода [5, с. 134]. "Такий плуралізм, – продовжує він, – мало кого влаштовує. Вважається, що всі зусилля спрямовані на розуміння єдиного, істинного змісту". Що хотів донести нам автор? – ось принцип, яким потрібно керуватися. На його думку, в основі такого уявлення знаходиться наївна модель комунікації. Наївна тому, що складний феномен прочитання зводиться тут до узгодження актів поведінки. Щоб спільні зусилля були успішними, людям потрібно розуміти наміри один одного. Оскільки суть художнього мовлення в непрямому говорінні (М.Бахтін), перед читачем виникає бажання виявити, розкрити

зміст. Сприйняття народжується при прочитанні тексту. Не обов'язково, щоб воно відповідало творчому задуму автора. Сам автор може стати учасником інтерпретації, але рівноправним. Ця модель добре спрацьовує, коли створення тексту і його тлумачення мають значні часові розбіжності. Тоді стає зрозумілим, що розуміння тексту створюється позицією реципієнта в культурно-історичному просторі. Демократизм тлумачення не виключає нормативності. Читач, за словами В.Набокова, має знайти справжній сюжет. А на це здатний справжній читач, оскільки демократія, не як політична реалія, а як культура, притаманна швидше читачеві, ніж письменнику. І лише з тієї простої причини, що читачів більше. В світі словесності важливим стає мистецтво сприйняття.

Необхідно було володіти високою духовністю, щоб відчувати жахливий гніт бездуховного і бездушного начала, начала "речовості" з такою силою, як її відчував Микола Гоголь у собі самому, без чого він не зміг би побачити цього в людині загалом. Потрібно було співпереживати цю трагіку людської особистості, щоб створити такі твори. Боротьба начал бездуховності і бездушності не порівнювана з боротьбою пристрастей і обов'язку. Перемога над пристрастями полягає не у викориненні її, що й не є можливим, а у відмові підкоритися їй. У цьому й полягає сенс твору.

І сьогодні важливо пам'ятати, що людина або удосконалюється, або деградує, але їй неможливо зафіксувати свій онтологічний статус. Будь-яка спроба фіксації призводить до застою, злетів і падінь. Як тільки людина зупиняється в своєму удосконаленні, вона починає деградувати. Людина є мікрокосм, безкінечність, але безкінечність потенційна, мікрокосм становлення, який має актуалізувати себе. Для забезпечення постійної трансценденції людина в своєму справжньому бутті повинна прагнути до ідеалу. Важлива навіть не близькість, а саме прагнення, спрямованість.

Література

1. Гоголь М. Зібрання творів: У 7 т. – К.: Наук. думка, 2008. – 237 с.
2. Деян 9. 1 слл.; Keil R.-D. Gogol und Paulus // Die Welt der Slaven. 1986. – Bd. 31. – Н. 1. – S. 97.
3. Палиевский П.В. Пушкин в движении европ. сознания // Лит-ра, культура и фольклор слав. народов. XIII Междунар. съезд славистов (Любляна, авг. 2003 г.): Докл. рос. делегации. – М., 2002. – С. 125.
4. Лотто де Ч. Питання філософії. – 1993. – №8. – С. 18–34.
5. Шкода В. Філософія in Action. – Харків: Консум, 2004. – 432 с.

Символіка дороги в творчій спадщині М.В.Гоголя

У сучасному літературознавстві залишається актуальною проблема визначення поняття символу, розкриття символіки художнього тексту, трактування основних символів, що широко використовуються в літературних творах, а також з'ясування подібності та розбіжностей у використанні символу письменниками різних національностей, літературних напрямів та епох.

До проблеми трактування символу зверталися античні філософи й середньовічні схоластики, представники неоплатонізму та філософії Нового часу; символ стає основним художнім методом літератури кінця ХІХ століття, зумовивши появу нового літературного напрямку – символізму. Визначенням поняття символу займалися такі філософи та літературознавці, як К.Г.Юнг, С.С.Аверінцев, В.Соловйов, А.Ф.Лосєв, Ю.М.Лотман та інші. Проте наразі в літературознавчій науці не існує чіткої характеристики та однозначного трактування символу в художньому творі, хоча й наявні дослідження щодо розкриття семантики основних із них. Однак інтерпретація символіки літературного твору має суб'єктивну природу й залежить від сприйняття певного символу в свідомості автора художнього тексту та його реципієнта. У даному дослідженні здійснена спроба окреслити основні семантичні значення та визначити характерні риси символу дороги в творчій спадщині М.В.Гоголя.

Поняття символу є багатограним і полісемантичним, одним із "самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий" [1, с. 9], на думку А.Ф.Лосєва. За С.С.Аверінцевим, символ – це "універсальна категорія естетики, що найкраще розкривається через зіставлення із суміжними категоріями образу, з одного боку, і знака, з іншого" [2, с. 180]. На думку вченого, символ структурно поєднує в собі предметний образ і глибинний смисл. На належність символу до світу речей і одночасно до вищої реальності вказував російський символіст В'ячеслав Іванов: "Символ наличествует в природе вещей, которая, в свою очередь, есть отражение иной, высшей реальности, знаменующее высшее бытие" [3, с. 10].

Більшість дослідників феномена символу визначають абстрактність і багатозначність як основні його характеристики. З огляду на те, що кожен символ має в собі певний глибинний смисл, абстрактність стає необхідною умовою його існування в світі ідей. С.С.Аверінцев вказує на діалогічність символу – його існування лише у межах людського спілкування [4,

с. 183], – що підтверджує суб'єктивну природу символу, тобто його взаємобумовленність і взаємозалежність від сприйняття та інтерпретації реципієнтом.

Символ має міфологічне походження, тому між міфом і символом наявний тісний взаємозв'язок. Однак символ не тотожний міфові, адже відрізняється від нього своєю належністю до світу речей. На думку М.К.Мамардашвілі, символ – це конкретна річ, яка співвідноситься з чимось визначеним у свідомості. Предметним символ залишається, допоки не буде інтерпретований по відношенню до певної структури свідомості [5]. За А.Ф.Лосевим, символ – це самостійна дійсність, проте "это и есть встреча двух планов бытия, но они даны в полной, абсолютной неразличимости, так что уже нельзя указать, где "идея" и где "вещь". Однак, на думку дослідника, образ та ідея відрізняються, тому що інакше символ не був би вираженням ідеї; вони відрізняються так, що наявна й точка їх абсолютного ототожнення і сфера їх ототожнення [6, с. 28].

Доречно зауважити, що Всесвіт, спостережуваний людиною, мислиться та сприймається символічно, і навпаки, в знакових системах з усіма їхніми структурами й елементами потенційно міститься весь світ.

У художньому творі символ займає визначне місце. В символіці літературного тексту відображаються основні елементи творчого світобачення письменника, що складають індивідуальність його художніх творів. Однак трактування символів того чи іншого письменника не завжди лише індивідуальне, адже символи пов'язані з пам'яттю культури та утворювались упродовж усього розвитку людства. Автор художнього твору не тільки створює свої символи, а й актуалізує існуючі в свідомості людства впродовж століть архаїчні образи. Область семантики символів завжди багатозначна, тому, на думку Ю.М.Лотмана, "только образуя кристаллическую решетку взаимных связей, они создают тот "поэтический мир", который составляет особенность данного художника" [7, с. 226].

За Ю.М.Лотманом, сам символ пов'язаний із ідеєю певного змісту, яке слугує планом вираження для іншого, більш цінного культурного змісту. Однією з характерних рис символу, на думку науковця, є те, що він змістовно завжди являє собою певний текст, тобто "обладает некоторым единым замкнутым в себе значением и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста", що відрізняє його від цитати або ремінісценції, оскільки в них зовнішній план вираження не самостійний, а є свого роду "знаком-індексом", потрібним для посилання на первинний текст [7, с. 241–242].

Символи є одним із найбільш усталених елементів культури. Отже, здається доцільною спроба виявити та сформулювати основну семантику символу дороги та його роль у художній творчості М.В.Гоголя.

Проаналізувавши словарні статті енциклопедій символів і міфів, можемо провести деякі основні загальнокультурні грані семантичного значення символіки дороги в свідомості людства. З огляду на те, що символ має своїм початком міф, символіка дороги має різноманітні відтінки значення в різних культурах світу, набуваючи нового наповнення впродовж століть розвитку цивілізації та трансформується в свідомості певного письменника в рамках його творчого світогляду. Дорога є суміжним поняттям до семи "шлях", тому вони в словниках і енциклопедіях найчастіше подаються як взаємозамінні.

Отже, шлях-дорога в міфопоетичній і релігійній моделях світу являє собою образ зв'язку між двома відрізками простору, невід'ємною властивістю якого є важкопрохідність. Початок шляху найчастіше – це "свій" простір: домівка, рідне село, місто тощо. Кінцем шляху – а разом із тим і метою – вважається досягнення вищих сакральних цінностей. Тому долання цього шляху людиною супроводжується набуттям нею статусу, вищого за попередній, в культурному, соціальному та духовному планах [8, с. 352].

За В.М.Топоровим, у культурній свідомості людства наявні декілька типів шляху-дороги: шлях героя по горизонталі (в реальному часі й просторі) та по вертикалі (подорож до вищого, небесного або інфернального світів) [8, с. 352–353]. До першого типу належать випадки мандрів персонажа задля виконання своєї функції героя: порятунок страждених, пошук чогось втраченого або виконання певного завдання – в фольклорі; духовне вдосконалення, поклоніння святим місцям, прилучення до релігійної святини – в паломницькій літературі; пошук істини, набуття життєво необхідного досвіду, подорож, викликана пошуком пригод або певними обставинами, – в художній літературі.

Шлях у вищий світ мотивується досягненням вищого сакрального статусу. Дорога в інфернальний світ здійснюється з метою здобуття певного надлишку (живильної водиці та інших чарівних предметів), а також заради компенсації втраченого (наприклад, повернення життя померлому тощо).

Динамічний, пов'язаний із максимальним ризиком образ дороги відповідає імовірнісному характерові, що досягається міфопоетичною свідомістю світу: "значимо и ценно то, что связано с предельным усилением, с ситуацией "или/или", в которой происходит становление человека как

героя, як божества или богоподобного существа" [8, с. 353]. Такий шлях сповнений невизначеності (розвилка дороги, перехрестя, що обіцяють небезпеку) та несподіваних перешкод (хижий звір, злий дух, демон, розбійник і т.д., що ставлять під загрозу саму реальність дороги).

Особливими видами дороги В.М.Топоров називає безкінечний шлях як образ вічності (шлях Вічного жида), особливо утруднений шлях – лабіринт, а також тип важкої дороги, що пов'язана зі спокутою (хресний шлях Ісуса Христа на Голгофу від смертного вироку й до смерті на хресті) [8, с. 353].

Символіка дороги в творчій спадщині М.В.Гоголя нерозривно пов'язана з поняттям самого життя. Дорога, що символізує життєвий шлях людини, – образ, який має своїм початком фольклор, – дуже часто зустрічається на сторінках гоголівських творів, у листах та в духовній прозі. Так, життя Івана Федоровича Шпоньки прямо називається дорогою: *"По приезде домой жизнь Ивана Федоровича решительно изменилась и пошла совершенно другою дорогою"* [9, I, с. 182]. Знайомлячи читачів із головним героєм поеми "Мертві душі", М.В.Гоголь описує долю Чікікова до приїзду в місто NN і робить висновок про його нелегку долю, іменуючи її дорогою: *"Но при всем при том трудна была его дорога..."* [9, II, с. 200]. У ліричному відступі поеми письменник звертається до символу дороги, що несе семантику життя: *"... всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога ..."* [9, II, с. 115]. І далі читаємо: *"Все огорченья и преграды, какие только воздвигаются человеку на пути его, все искушенья и соблазны, ему предстоящие, собирал он перед ними во всей наготе, не скрывая ничего"* [9, II, с. 223]. До символу життєвої дороги М.В.Гоголь звертається неодноразово. Наприклад, у поемі "Мертві душі": *"Правда, в таком характере есть уже что-то отталкивающее, и тот же читатель, который на жизненной своей дороге будет дружен с таким человеком... станет глядеть на него косо, если он очутится героем драмы или поэмы"* [9, II, с. 212].

Відтінком значення символу дороги як життєвого шляху людини є дорога, що символізує життєве призначення та мету життя: *"Остапу, казалось, был на роду написан битвенный путь и трудное знанье вершить ратные дела"* [9, I, с. 259]. У данному випадку сема "битвенный путь" означає військове покликання Остапа.

Із значенням життєвого призначення тісно пов'язана символіка дороги – вибору життєвого шляху: пряма й крива дороги та мотив обрання кращої

з них: *"Миллионщику нечего прибегать к кривым путям. Прямой-таки дорогой так и ступай, все бери, что ни лежит перед тобой!"* [9, II, с. 284]. Цей символ особливо часто зустрічається на сторінках поеми М.В.Гоголя "Мертві душі": *"Но ведь покривил, увидя, что прямой дорогой не возьмешь и что косою дорогой больше напрямик"* [9, II, с. 322]; *"Подумайте не о мертвых душах, а <о> своей живой душе, да и с богом на другую дорогу!"* [9, II, с. 332]; *"Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге, не подымете потом!"* [9, II, с. 110].

Дорога – засіб набуття життєвого досвіду також має місце в творчості М.В.Гоголя: *"<дорога> есть, так сказать, живая книга, та же наука"* [9, II, с. 271].

Символом змін у долі, щасливого випадку, марення, яке промайнуло блискавкою, виступає дорога на сторінках "Мертвих душ": *"Везде поперек каким бы ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость, как иногда блестящий экипаж с золотой упряжью, картинными конями и сверкающим блеском стекол вдруг неожиданно пронесется мимо какой-нибудь заглохнувшей бедной деревушки, не выдавшей ничего, кроме сельской телеги, и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами, не надевая шапок, хотя давно уже унесся и пропал из виду дивный экипаж"* [9, II, с. 79]. Дорога, подорож у данному випадку матеріалізується в символічному образі "чудесного екіпажу", що з'явився з нізвідки, вразив своїм виглядом нудьгуючих людей, які нічого подібного на своєму шляху не зустрічали, і зникли, залишивши після себе незабутні враження.

Долю письменника, котрий вимальовує позитивні образи й має справу з дорогими серцю персонажами (*"Счастлив писатель, который... приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека"*), М.В.Гоголь порівнює з мандрівником, що повертається додому, в лоно родини після тривалої та виснажливої подорожі: *"Счастлив путник, который после длинной, скучной дороги с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станционными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками, и предстанут перед ним знакомые комнаты, радостный крик выбежавших навстречу людей, шум и беготня детей и успокоительные тихие речи, прерываемые пылающими лобзаниями, властными истребить все печальное из памяти"*. Ві

благості уславленого письменника М.В.Гоголь називає "урочистою колісницею": *"Все, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей"* [9, II, с. 115].

У ліричному відступі поеми "Мертві душі" наявний також образ дороги, що символізує творчість письменника: *"...что до автора, то он ни в каком случае не должен ссориться с своим героем: еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руку; две большие части впереди – это не безделица"* [9, II, с. 215]. Дорога, якою йтимуть письменник та його герой, є символом процесу написання твору та письменницької праці взагалі. Так само натякає автор на продовження своєї історії, обіцяючи великий шлях своїм героям: *"Еще много пути предстоит совершить всему походному экипажу, состоящему из господина средних лет, брочки, в которой ездят холостяки, лакея Петрушки, кучера Селифана и тройки коней, уже известных поименно от Заседателя до подлеца чубарого"* [9, II, с. 211–212].

Необхідно зазначити, що символ дороги в творчості М.В.Гоголя зазнає певної еволюції, з'являючись у ранніх творах у вигляді певного художнього елемента літературного тексту, розвиваючись упродовж усього творчого шляху письменника, та набуває особливих рис, характерних лише гоголівському письму. Символіка дороги – життєвого шляху людини – трансформується в символ історичного розвитку людства: *"Много совершилось в мире заблуждений, которых бы, казалось, теперь не сделал и ребенок. Какие искривленные, глухие, узкие, непроходимые, заносящие далеко в сторону дороги избирало человечество, стремясь достигнуть вечной истины, тогда как перед ним весь был открыт прямой путь, подобный пути, ведущему к великолепной храмине, назначенной царю в чертоги! Всех других путей шире и роскошнее он, озаренный солнцем и освещенный всю ночь огнями, но мимо его в глухой темноте текли люди. И сколько раз уже наведенные нисходившим с небес смыслом они и тут умели отшатнуться и сбиться в сторону, умели среди бела дня попасть вновь в непроходимые захолустья, умели напустить вновь слепой туман друг другу в очи и, влачась вслед за болотными огнями, умели-таки добратся до пропасти, чтобы потом с ужасом спросить друг друга: где выход, где дорога?"* [9, II, с. 184]. Тут дорога стає символом ходу історії по колу та спадкоємності поколінь з одвічно повторюваними помилками.

У другому томі поеми, в якому, за задумом М.В.Гоголя, були намічені перші кроки на шляху до порятунку душі героїв, дорога виступає символом духовного очищення. В діалозі Афанасія Васильовича Муразова і Петра

Петровича Хлобуєва прослідковується тема морального вибору, що розкривається за допомогою символіки дороги: "... как же быть без дороги; как идти не по дороге; как ехать, когда нет земли под ногами; как плыть, когда челн не на воде? А ведь жизнь – путешествие. ...господа ведь, про которых вы говорите, все же они на какой-нибудь дороге, все же они трудятся. Ну, положим, как-нибудь своротили, как случается со всяким грешным; да есть надежда, что опять набредут. Кто идет – нельзя, чтобы не пришел; есть надежда, что и набредет. Но как тому попасть на какую-нибудь дорогу, кто остается праздно? Ведь дорога не придет ко мне" [9, II, с. 312]. Це духовна дорога – вертикальний шлях, що веде до порятунку душі через подолання своєї гріховності.

Прикладом може бути символ трійки, що несе вдалину від незгод і проблем життя, яка з'являється в повісті "Записи божевільного": *"Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейся, кони, несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего. Вон небо клубится предо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане; с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют"* [10, с. 196] і трансформується в поемі "Мертві душі".

В останньому творі М.В.Гоголя образ трійки, що летить вдалину, символізує характер російського народу (*"И какой же русский не любит быстрой езды? Его ли душе, стремящейся закружиться, загуляться, сказать иногда: "Черт побори все!" – его ли душе не любить ее? Ее ли не любить, когда в ней слышится что-то восторженно-чуждое? Кажись, неведомая сила подхватила тебя на крыло к себе, и сам летишь, и все летит: летят версты, летят навстречу купцы на облучках своих кибиток, летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен, с топорным стуком и вороньим криком, летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль, и что-то страшное заключено в сем быстром мельканье, где не успевает означиться пропадающий предмет, – только небо над головою, да легкие тучи, да продирающийся месяц одни кажутся недвижны"*). В символі трійки акумулюються особливості російської ментальності (*"Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал! знать, у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладенем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И*

не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наскоро живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя ярославский расторопный мужик. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затянул песню – кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход – и вон она понеслась, понеслась, понеслась!.. И вон уже видно вдали, как что-то пылит и сверлит воздух") та роль Росії в історико-культурному розвитку людства: "Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, все отстают и остаются позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди, и почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся вдохновенная богом!.. Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земли, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства" [11, II, с. 216–217].

Таким чином, можемо зробити висновок, що символіка дороги посідає місце в творчій спадщині М.В.Гоголя. Символ дороги в художніх творах М.В.Гоголя народжується з фольклорної традиції, вбирає в себе символічне значення, притаманне культурній свідомості людства, переосмислюється письменником і набуває особливих, характерних лише гоголівському письму визначень.

Література

1. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К.Королев. – М.: Эксмо; СПб.: Миргород, 2007. – 608 с.: ил.
2. Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник / Упорядник та автор передмови Костянтин Сігов; Наук. ред. видання Марина Ткачук. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
3. Королев К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К.Королев. – М.: Эксмо; СПб.: Миргород, 2007. – 608 с.: ил.

4. Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник / Упорядник та автор передмови Костянтин Сігов; Наук. ред. видання Марина Ткачук. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. – 650 с.
5. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание: метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1997. – 117 с.
6. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
7. Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство–СПБ, 2004. – 704 с.
8. Топоров В.Н. Путь // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: Научное издательство "Большая Российская энциклопедия", 1998. – Т. 2. – С. 352–353.
9. Гоголь Н.В. Избранные произведения: В 2 т.: Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Мертвые души; Ревизор. – К.: Издательство художественной литературы "Дніпро", 1983. – 821 с.
10. Гоголь Н.В. Петербургские повести / Послесп. С.Бочарова. – М.: Сов. Россия, 1978. – 208 с.
11. Гоголь Н.В. Избранные произведения: В 2 т.: Вечера на хуторе близ Диканьки; Миргород; Мертвые души; Ревизор. – К.: Издательство художественной литературы "Дніпро", 1983. – 821 с.

Н.М.Журавльова

Українська етикетна лексика та фразеологія як засіб вираження ввічливості в творах Миколи Гоголя

Мовна картина світу українського народу, яка віддзеркалилась у ранніх повістях Миколи Гоголя, має яскраву національно-культурну специфіку. Порушення цієї важливої проблеми й часткове її розв'язання знаходимо в статтях О.Переломової [9] та О.Банзерук [2]. Однак на сьогодні в українській комунікативній лінгвістиці та лінгвістичній прагматиці відсутні роботи, в яких би розглядалися етикетні лексеми та фразеологічні одиниці, що були важливим засобом вираження української мовної ввічливості взагалі та фольклорно-козацької зокрема в російському художньому стилі I половини XIX ст. Така спроба робиться нами вперше. Тому-то метою нашої розвідки є аналіз національно-специфічних етикетних лексем, які виконували роль чемних звертань та гоноративів, а також традиційних виразів, що виступали засобом вираження та інтенсифікації української мовної ввічливості.

Важливим екстралінгвальним чинником, який відіграв помітну роль у формуванні та становленні української національної етикетної системи, був запорозький козацький фольклор. І це не випадково, оскільки мова як власне козацького фольклору (тобто уснопоетичних творів, складених самими козаками), так і народної творчості, присвяченої козакам, багата на різноманітні вербальні засоби вираження фольклорно-козацької ввічливості. На думку В.Чабаненка, "козацький фольклор і фольклор про козацтво становлять вагому частину духовного, культурного надбання українців" [14, с. 236]. М.Гоголь, як відомо, жваво цікавився українським фольклором, уважно стежив за виданням збірників українських народних пісень, радо вітав їх вихід у світ (див.: [6, с. 19–20]). Великий майстер слова нерідко використовував у своїх творах, присвячених змалюванню української дійсності, уривки з народних ліричних пісень, які виконували роль епіграфів. Так, наприклад, у повісті "Сорочинская ярмарка" п'ятий розділ має такий епіграф: "Не хилися, явороньку, Ще ти зелененький; Не журися, козаченьку, Ще ти молоденький!" [3, с. 75]. Тому-то цілком закономірно в творах письменника на українську тематику високочастотним лексичним засобом вираження фольклорно-козацької ввічливості виступає полісемічна національно маркована лексема *козак*. Власне, українська лексема *козак*, яка на сьогодні вважається знаком національної етнокультури, "ідеальним образом української душі, носієм та оборонцем найвищих суспільних і духовних вартостей людини" [5, с. 297–298], виконувала етикетну роль ще в добу козаччини [7, с. 662–663]. У творах М.Гоголя етикетна полісемічна лексема *козак* як звертання та гоноратив використовується в кількох значеннях: 1. "Вільна людина з кріпосних селян або міської бідноти, що втекла на південні землі України й брала участь у визвольній боротьбі проти татаро-турецьких і польських загарбників" [11, с. 209]. Напр.: "Кошевой был умный и хитрый козак, знал вдоль и поперёк запорожцев и сначала сказал: "Не можно клятвы преступить, никак не можно" [4, с. 57]; "Один только козак, Максим Голодуха, вырвался дорогою из татарских рук ..." [4, с. 102].

2. "Парубок, юнак взагалі" [11, с. 209]: "Я тебя люблю, *чернобровый козак!*" [3, с. 110]; "С бандурою в руках пробирался ускользнувший от песельников *молодой козак Левко*, сын сельского головы. *На козаке* решетилловская шапка, *козак* идёт по улице, бренчит рукою по струнам и подплясывает" [3, с. 108].

3. "розм. Відважний, завзятий, хоробрий чоловік; молодець" [11, с. 209]: "Руби, *козак!* гуляй, *козак!* тешь молодецкое сердце; но не заглядывайся на золотые сбри и жупаны! топчи под ноги золото и каменья!

Коли, *козак!* гуляй, *козак!* но оглянись назад: нечестивые ляхи зажигают уже хаты и угоняют напуганный скот" [3, с. 221].

В етикетній ситуації називання, згадування про відсутнього козака письменник нерідко послуговується гоноративом, вираженням фразеологізованим емоційно-оцінним словосполученням "*добрий козак*", нерідко індивідуально маркованим: "*Добрий будет козак!*" [4, с. 30]; "*Кобита, добрий козак и молодой ещё*, схватился тоже с одним из храбррейших в польском войске, и долго бились они" [4, с. 97]; "В чести был он от всех козаков; два раза уже был избираем кошевым и на войнах тоже был *сильно добрый козак ...*" [4, с. 103].

У творах Миколи Гоголя етикетну роль виконував і національно забарвлений фразеологізм *вільний козак*, який у сучасних словниках української мови має неоднакове значення. Так, тлумачний одинадцятитомний "Словник української мови" подає таке визначення цього усталеного виразу: "Вільний козак – про людину, яка вважає себе ні від кого не залежною" [10, с. 673]. У "Фразеологічному словнику української мови" цей традиційний зворот має дещо іншу дефініцію: "*Вільний козак*. Парубок, неодружений чоловік (холостяк)" [13, с. 384]. Проте, як не дивно, в обох словниках подано один і той же ілюстративний матеріал. У ранніх повістях письменника фразеологізм "*вольные козаки*" як чемне самоназивання вживається одночасно у двох значеннях, як, наприклад, у повісті "Майская ночь, или Утопленница": "Что ж мы, ребята, за холопья? Разве мы не такого роду, как и он? Мы, слава Богу, *вольные козаки!* Покажем ему, хлопцы, что мы *вольные козаки!*" [3, с. 119]. А в повісті "Тарас Бульба" цей усталений вираз у ролі ввічливого самоназивання використовується лише в значенні людини, яка вважає себе ні від кого не залежною: "А что ж? мы *вольные козаки!* – говорили запорожцы" [4, с. 276].

Іноді роль гоноративів у творах виконував національно маркований дериват *козачка* (у значенні дочка козака): "А вследствие того, приказываю тебе сей же час женить твоего сына, Левка Макогоненка, *на козачке* из вашего же села, Ганне Петрыченковой ..." [3, с. 134]. Образним засобом вираження фольклорно-козацької ввічливості в творах іноді виступало емоційно-оцінне фразеологізоване словосполучення *козацька душа*, яке виконувало роль чемного звертання чи гоноратива: "Видно, ещё раз доведётся нам погулять на славу! Натешься же, *козацкая душа*, в последний раз! Гуляйте, хлопцы, пришёл наш праздник!" [3, с. 221]; "Понеслась к вышинам *суровая козацкая душа*, хмурясь и негодую, и вместе с тем дивуюсь, что так рано вылетела из такого крепкого тела" [4, с. 99]. В етикетній ролі як чемне звертання в ранніх повістях часто

використовується й національно маркована українська лексема *земляк* у формі називного відмінка однини, а не кличного, як того можна було сподіватися, бо, як відомо, кличний відмінок є специфічною рисою української мови в порівнянні з мовою російською: "Здорово, *земляк*, зачем тебя Бог принёс?" [3, с. 187]; "После потолкуем с тобою, *земляк*, побольше; теперь же мы едем сейчас к царице" [3, с. 187]; "Не знаешь ли, *земляк*, – молвил он с ласковым видом, – далеко ли отсюда до Ромодановского шляху?" [3, с. 355]. Важливим засобом вираження мовної ввічливості нерідко виступала власне українська етикетна лексема *добродій* у формі кличного відмінка однини: "Не сумею, *добродию*, сказать вдруг, повремените немножко" [3, с. 355]; "Прошу не погневаться, *добродию*, что заставил вас ждать немного! – сказал вошедший хозяин" [3, с. 361]; "И матери не знаю. По здравому рассуждению, конечно, была мать; но кто она, и откуда, и когда жила – ей-Богу, *добродию*, не знаю" [4, с. 165].

Як етноісторичні знаки української національної культури слід розглядати й назви виборних керівних посад, які існували в Запорозькій Січі: *кошовий*, *отаман*, *курінний отаман*, *гетьман* та інші. "*Кошовий* – вождь, отаман козаків на Запорозькій Січі" [5, с. 312–313].

Національно маркована етикетна лексема *кошовий* була частотним засобом вираження фольклорно-козацької ввічливості в творах М.Гоголя, де виконувала роль чемних звертань і гоноративів: "Что, *кошевой*, пора бы погулять запорожцам?" [4, с. 53]; "А Тарас Бульба, стоявший недалеко от кошевого, сказал: "А что, *кошевой*, видно Кукубенко правду сказал?" [4, с. 89]; "И *кошевой* снял шапку, уже не так, как начальник, а как товарищ, благодарил всех козаков за честь и сказал: "Много между нами есть старших и советом умнейших, но коли меня почтили, то мой совет: не терять, товарищи, времени и гнаться за татаринном" [4, с. 102]; "Нет, не прав совет твой, *кошевой*, – сказал он" [4, с. 103]. "*Курінний отаман* – виборна особа, що керувала куренем запорозького козацтва" [5, с. 425]. Національно-специфічна козацька назва посади *курінний отаман* у творах письменника використовується лише як гоноратив: "Как закипел *куренной атаман Кукубенко*, увидевши, что лучшей половины куреня его нет!" [4, с. 114]. Переважно у ролі гоноративів виступала в ранніх повістях національно забарвлена етикетна лексема *запорожець*, тобто запорозький козак, яку В.Жайворонок теж вважає знаком української етнокультури [5, с. 237]. Напр.: "Не успел пройти двадцати шагов – навстречу *запорожец*. Гуляка, и по лицу видно! Красные, как жар, шаровары, синий жупан, яркий цветной пояс; при боку сабля и люлька с медною цепочкою по самые пяты –

запорожец, да и только!" [3, с. 138]; "Этот Пузатый Пацюк был точно когда-то *запорожцем*; но выгнали его или он сам убежал из Запорожья, этого никто не знал" [3, с. 174].

Знаковий характер має й українська етикетна лексема *батько* [5, с. 30], яка вживається в творах М.Гоголя не лише як назва за родинними стосунками: "Не смейся, не смейся, *батьку!* – сказал наконец старший из них" [4, с. 30]. Письменник справедливо показує, що батьком козаки шанобливо величали козацьку старшину, отаманів: "Всё было на руках у *куренного атамана, который за это обыкновенно носил название батька*" [4, с. 52]; "Козаки все стояли понутив головы, зная вину: один только незамайковский куренной атаман Кукубенко отозвался. – Пстой, *батько!* – сказал он" [4, с. 89].

Високочастотним засобом вираження як мовної, так і фольклорно-козацької ввічливості в творах письменника була запозичена спеціальна лексема гонорифічної семантики *пан*, яка використовувалась як чемне звертання та гоноратив. Етикетна лексема *пан* як етноісторичний знак входить до складу української національної культури [5, с. 431–432]: "Как ты себе хочь *пан*, а я не буду читать! – произнёс Хома решительно" [4, с. 180]; "Слушай, *пан!* – сказал Янкель, – нужно посоветоваться с таким человеком, какого ещё никогда не было на свете" [4, с. 130]. Чемне звертання *пан* часто поєднувалося з етикетним епітетом *ясновельможный*, який використовувався ще в добу козащини як почесно-шанобливе найменування польських панів і українських гетьманів: "*Ясновельможный пан!* как же можно, чтобы граф да был козак?" [4, с. 135]; "*Ясновельможные пань!* Слово только дайте нам сказать, одно слово!" [4, с. 62]. При шанобливо-ввічливому звертанні до знатної особи (або в розмові про неї), яка займала високе суспільне становище, мала значну владу, етикетна лексема *пан* сполучалася з епітетом *вельможный*, який у сучасній мові має відтінок застарілості й означає родовитий, знатний, багатий. "А кто был твой отец? Не знаю, *вельможный пан*" [4, с. 165].

При ввічливому звертанні до панства автор послуговується паралельними формами називного відмінка множини *пани* й *панове*, однак архаїчна форма на -ове є значно частотнішою: "*Ясные пань!* – произнёс жид" [4, с. 63]; "Прикажите, *панове*, и нам положите знаки достоинства? – сказали судья, писар и есаул и готовились тут же положить чернильницу, войсковую печать и жезл" [4, с. 55]; "Только вот что: вам известно, *панове*, что султан не оставит безнаказанно то удовольствие, которым потешатся молодцы" [4, с. 59]; "Слушайте же, *панове*, продолжал кошевой" [4, с. 90]. Етикетна лексема гонорифічної семантики *пан* у творах часто викори-

стовується як шанобливий титул: "Наконец кошевой вышел вперед и сказал: "Позвольте, *панове запорожцы*, речь держать!" [4, с. 58]; "Бог в помощь вам, *панове запорожцы!*" [4, с. 260]; "Добре, *паны молодцы!* – сказал Тарас, взявши свою шапку в руки и потом опять надевши её на голову" [4, с. 299].

Національно-специфічним є й шанобливо-ввічливе звертання *пане-брате*, яке має етноісторичний підтекст [5, с. 431] і використовується в гоголівських повістях у таких модифікаціях: *пане-брате*, *пане-братове*, *панове-братове*, *паны-братья*, *паны-братья*. "Толковый словарь русского речевого этикета" хоч і фіксує етикетну лексему *пан*, проте гречного звертання *пане-брате* не подає (див.: [1, с. 315–316]). Це ще зайвий раз свідчить про те, що утворення *пане-брате* є знаком української національної культури. Напр.: "Хотел один другого спросить: "Что, *пане-брате*, увидимся или не увидимся?" – да и не спросили, замолчали ..." [4, с. 107]; "Так вот что, *панове-братове*, случилось в эту ночь" [4, с. 88]; "Так за веру, *пане-братове*, за веру!" [4, с. 109]; "Пришла очередь и мне сказать слово, *паны-братья!* – так он начал" [4, с. 104]; "Кошевой повелел отступить и сказал: "Ничего, *паны-братья*, мы отступили" [4, с. 69]; "Ну ж, *паны-браты*, садись всякий, где кому лучше, за стол" [4, с. 32].

У повісті "Страшная месьть" знайшла відображення традиційна риса української мовної ввічливості, характерна для мовлення парубків та дівчат, а також подружжя: величати один одного паном і панею. Напр.: "Я не в печаль вдалася, *пан мой Данило!*" [3, с. 201]; "Какой сон, *моя любая пани Катерина?*" [3, с. 207]; "Чудно, *пани!* – продолжал Данило, принимая глиняную кружку от козака ..." [3, с. 208].

Національно маркованим у ранніх повістях Миколи Гоголя виступає фразеологізм-інтенсифікатор *будь ласков* (*будьте ласковы*), в якому відбилась ласкавість як етнопсихологічна риса української ввічливості (Див.: [8, с. 54–56]). Напр.: "Скажи, *будь ласков*, кум!" [3, с. 80]; "А *будьте ласковы*, панове, возьмите и меня с собою" [3, с. 187]; "Уже, добродейство, *будьте ласковы*: как бы так, чтобы, примерно сказать ..." [3, с. 143].

У ролі ввічливого вітання в творах письменника нерідко використовуються традиційні вирази *помагай Боже* (*Бог*); *Бог на поміч*: "*Помагай Боже!* – сказал он, остановив волов и обнажив увенчанную только на верхушке кистью волос голову, в знак того уважения, какое обыкновенно оказывали тогда простые поселяне ратным людям. Всадник наш отвечал легким наклоением головы на сие приветствие" [3, с. 355]; "Вот дед и отвесил им поклон мало не в пояс: "*Помагай Бог вам, добрые люди!*" Хоть бы один кивнул головой; сидят да молчат, да что-то сыплют в огонь" [3,

с. 143]; "Бог в помощь вам, панове-запорожцы!" [4, с. 260]. Зрідка вживається національно-специфічне українське ввічливе вітання, яке в сучасній мові має застарілий відтінок *давати (дати) на добридень* [13, с. 208], тобто вітатися з ким-небудь удень: "Покамест Каленик достигнет конца пути своего, мы, без сомнения, успеем кое-что сказать о нём. Всё село, завидевши его, берётся за шапки; а девушки, самые молоденькие, *отдают добридень*" [3, с. 115].

Таким чином, засобом вираження української мовної ввічливості взагалі та фольклорно-козацької зокрема в ранніх повістях Миколи Гоголя виступали національно марковані лексеми *козак, козачка, добродій, земляк, кошовий, отаман, запорожець, батько, пан, пані*; фразеологізм *вільний козак*; фразеологізовані словосполучення *добрий козак, козацька душа*, які виконували роль чемних звертань і гоноративів; а також традиційні вирази *помагай Боже, Бог на поміч, дати на добридень*. Роль інтенсифікатора ввічливості виконував фразеологічний зворот *будьте ласкаві (будь ласкав)*.

Література

1. Балакай А.Г. Толковый словарь русского речевого этикета: Свыше 4000 этикетных слов и выражений. – М.: Астрель-АСТ-Транзиткнига, 2004. – 683 с.
2. Банзерук О. Одиниці лексичного рівня як репрезентанти національного українського духу в ранніх повістях Миколи Гоголя // Ю.Ф.Карський і сучасне мовознавство: Матеріали XI Міжнародних Карських читань 18–19 вересня 2007 року. – Ніжин–Гродно, 2008. – С. 87–90.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1984. – 382 с.
4. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – Т. 2. – М.: Правда, 1984. – 319 с.
5. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
6. Журавлєва Н.Н. Гоголь о первых изданиях украинского фольклора (на эпистолярном материале) // Наследие Н.В.Гоголя и современность: Тезисы докл. и сообщ. науч.-практ. Гоголевской конф. (24–26 мая 1988 г.): В 2 ч. – Нежин, 1988. – Ч. 1. – С. 19–20.
7. Журавльова Н.М. Відображення мовного етикету запорізьких козаків у народних історичних піснях // Вісник Харківського національного університету. Серія: Філологія. Традиції Харківської філологічної школи: До 100-річчя від дня народж. М.Ф.Наконечного. – Харків, 2000. – №491. – С. 662–666.
8. Журавльова Н. Про ласку як ментальну рису категорії ввічливості в східнослов'янських мовах // Ю.Ф.Карський і сучасне мовознавство: Мате-

ріали XI Міжнародних Карських читань 18–19 вересня 2007 року. – Ніжин–Гродно, 2008. – С. 54–56.

9. Переломова О.С. Безеквівалентна лексика українського етнокультурного ареалу в мовній картині світу Гоголя // Література та культура Полісся. – Вип. 24: До 195-річчя з дня народж. М.Гоголя та 25-річчя поновлення вивчення спадщини письменника у Ніжинській вищій школі. – Ніжин, 2004. – С. 58–62.

10. Словник української мови: У XI т. – Т. I: А–В. – К.: Наукова думка, 1971. – 799 с.

11. Словник української мови: У XI т. – Т. IV: І–М. – К.: Наукова думка, 1973. – 840 с.

12. Словник української мови: У XI т. – Т. VI: П–ПОЇТИ. – К.: Наукова думка, 1975. – 832 с.

13. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В.М.Білоноженко та ін. – К.: Наукова думка, 1999. – 984 с.

14. Чабаненко В.А. Козацтво і фольклор // Українське козацтво: Мала енциклопедія. – Київ: Генеза; Запоріжжя: Прем'єр, 2000. – С. 234–236.

Е.А.Бурдина

ЛСГ "Внешность" как способ создания образа в творчестве Н.В.Гоголя

"Я почитаюсь загадкою для всех, никто не разгадает меня совершенно", – сказав в одному з писем Гоголь. Действительно, несмотря на то, что минуло два века со дня его рождения, что его произведения входят в школьную программу и Интернет на запрос "Гоголь" выдает миллионы страниц, мы не можем с уверенностью утверждать, что знаем о художественных методах и языке Гоголя все. Он все также актуален. Его сатирическое и одновременно философское осмысление мира проходит сквозь время и порой отражается в произведениях современных писателей, на первый взгляд, совершенно разных, но при более пристальном рассмотрении обнаруживающих родственность в традициях "питерской школы" русской литературы. Например, совершенно неожиданную параллель с творчеством Гоголя мы находим в произведениях Бродского: *Можно сказать уверенно: / Здесь и скончаю я дни, теряя / Волосы, зубы, глаголы, суффиксы* (1972 год). Лирический герой Бродского как бы фрагментарен. Фрагментарность изображения передается синекдохой, метонимией: *рука, лоб, тело, мысль, мозг*. Как в анатомическом театре от тела отделены его части: *униженный разлукой мозг; глаз, засоренный*

горизонтом, плачет; одичавшее сердце бьется еще за два; Вдали рука на подоконнике деревенеет. Дубовый лоск покрывает костяшки суставов. Мозг бьется, как льдинка о край стакана. Многие его описания построены на конкретной прозаической детали: *Человек – только автор сжатого кулака; Прохожий с мятым лицом.*

Что это, как не прием дробления человеческого тела на самостоятельно действующие части, который настолько частотен в гоголевских произведениях? Нобелевский лауреат не случайно назвал себя в "Прощайте, мадмуазель Вероника" "новым Гоголем", а в одной из статей говорил о том, что "в лице этого автора мы имеем дело с писателем как инструментом языка, а не с писателем, пользующимся языком как инструментом" [1].

Безусловно, Бродский и Гоголь при единстве их эстетических задач писатели разных направлений и жанров. Таким сопоставлением мы лишь хотели сказать, что яркий, необычный прием гоголевской метонимии, "дробления" облика человека с целью создания яркого художественного образа не потерял оригинальности и в XX веке – его подхватили и развили новые поколения литераторов.

Аркадий Малер заметил, что детали для Гоголя – это персонажи его сюжетов, чем он во многом выбивается из традиции русской прозы, стоя у ее истоков. В этом состоит глубинное противоречие его творческого бытия, во многом оправдывающее "фрагментарное" отношение к его личности: "Гоголь всегда двойится – есть Гоголь украинский и Гоголь петербургский, Гоголь веселый и Гоголь грустный, Гоголь ранний, сжигающий свой дебют "Ганца Кюхельгартена" за то, что он не достаточно совершенен в эстетическом отношении, и Гоголь поздний, сжигающий второй том "Мертвых душ" за то, что эстетическое творчество вообще бессмысленно" [2].

Гоголь слишком глубоко вглядывался в бездну человеческого порока и в итоге часто видел детали – части тела, вещи, осколки целого. Розанов и Тынянов заметили, что портрет у Гоголя всегда статичен. Его персонажи не совсем реальны, это "архетипы", "маски", которые неспособны к развитию [3; 4].

Именно поэтому лексемы, входящие в ЛСГ "Внешность", несут в произведениях Гоголя особую семантическую нагрузку, раскрывая через отдельные внешние черты персонажа (либо через их сочетаемость) не столько его внутренний мир – портретная характеристика Гоголя не является психологической, как, например, у Достоевского и Толстого или у

того же Бродского, – сколько оценку автора. Это набор признаков в первую очередь сатирического портрета.

Повторяемость некоторых ключевых лексем в описании внешности персонажей позволила нам внести в рассматриваемую ЛСГ следующие наиболее частотные единицы: *лицо, рука (ручка), глаза, очи, нос, щёки, бакенбарды, усы, голова, шея, живот, брюхо, нога (ножка), губы, рот, лоб, волосы, локоны, брови*. Рассмотрим употребление некоторых из них.

Описание любого персонажа традиционно начинается с **лица**. В "Большом толковом словаре русского языка" под ред. С.А.Кузнецова из шести словарных дефиниций этой лексемы три имеют отношение к человеку: 1) передняя часть головы человека; 2) характерный облик, отличительная черта, особенность, составляющая сущность; 3) отдельный человек, индивидуум [5, с. 501]. В произведениях Гоголя чаще всего реализуется первое, номинативное значение. Оно служит для автора как бы чистым листом, на котором можно нарисовать любой образ. В контексте такое значение практически всегда сопровождается определенной коннотацией, передающейся через эпитеты, метафоры, сравнения: **полное лицо правителя канцелярии** ("Невский проспект"), **обширное лицо Григория Григорьевича** ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка") – широта и полнота нередко главные определения лиц гоголевских персонажей, но не единственные. Возможна характеристика по яркому внешнему признаку (*Это был старик с **лицом бронзового цвета, скульпстым, чахлым**...* ("Портрет")); *Глядь, вместо кошки старуха, с **лицом, сморщившимся, как печеное яблоко**...* ("Вечер накануне Ивана Купала")) или внутренним качествам (*Ну, взгляни в зеркало, что ты там видишь? **Глупое лицо** – больше ничего* ("Женитьба")). Кроме того, лицо может изображаться либо через наличие в нем определенного признака (*...вечная желчь присутствовала на **лице** его* ("Портрет")), либо, напротив, через отсутствие какой-либо важной черты (*В картине художника... есть много таланта <...> но **нет святости в лицах**...* ("Портрет")). Через метафорическое переосмысление передается выражение лица, постоянное или сиюминутное: **Однообразные, холодные, вечно прибранные и, так сказать, застегнутые лица чиновников** ("Портрет"), *...остолбеневший профессор долго еще стоял неподвижно на мосту, изобразив **вопросительный знак на лице своем*** ("Портрет"). Развернутые метафора или сравнение нередко отождествляют лицо с вещью: *...лицо похоже несколько на **аптекарский пузырек*** ("Записки сумасшедшего"); *У иных были **лица точно дурно выпеченный хлеб: щеку раздуло в одну сторону, подбородок покосило в другую**...*

("Мертвые души"). В других случаях при описании лица происходит семантическое сближение с чертами животного, сопоставление с анималистическим образом: ...замечает, что у нее **гусиное лицо** ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка"). Или сравнение в "Записках сумасшедшего" камер-юнкерского лица с мордочкой собаки Трезора: *Небо! какая разница!.. У камер-юнкера совершенно гладкое широкое лицо и вокруг бакенбарды, как будто он обвязал его черным платком; а у Трезора мордочка тоненькая, и на самом лбу белая лысинка.* Симпатии, как видим, на стороне Трезора: его "внешность" более индивидуализирована и утонченна в отличие от камер-юнкерской.

Поскольку *лицо* приближается в гоголевском употреблении к семантически опустошенным словам, в качестве "особых примет" нередко выступают его различные дефекты: **лицо, изукрашенное оспою** ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка"); *который [Петрович], несмотря на свой кривой глаз и рябизну по всему лицу, занимался довольно удачно починкой чиновничьих и всяких других панталон и фракков ("Шинель").* Последняя иллюстрация служит примером излюбленного приема Гоголя – парадоксальности лексической сочетаемости: как может "рябизна по всему лицу" помешать починке одежды? Подобное употребление встречаем и в "Мертвых душах": **Лица у них [чиновников] были полные и круглые, на иных были даже бородавки, кое-кто был и рябоват...** Усилительной частицей даже бородавки и рябизна вводятся как самые значительные и единственные приметы лица.

Нередко образ помогает нарисовать мнимая тавтология: *почтмейстер... выразил на лице своем мыслящую физиономию...* ("Мертвые души"); *все согласны с тем, что у нас есть много прекраснейших физиогномий и прекраснейших лиц* ("Портрет") – в Толковом словаре живого великорусского языка В.И.Даля *физиономия* – "лицо, лик, облик <...> черты и выражение лица" [6, IV, с. 534]. В этом значении, возможно, лексема *физиономия* пересекается семантически со словом *мина* (у Даля – "выражения лица или в лице; говор складкою лица, телодвижениями" [6, II, 326]): *Баба, разинувшая рот и выразившая на лице самую бессмысленную, исполненную страха мину!* ("Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем").

Такое повторение – проявление тонкой стилистической игры, построенной на природе самого языкового материала. Например, Манилов, высказав сомнение относительно соответствия предприятия Чичикова "гражданским постановлениям и дальнейшим видам России", сделал "такое глубокое выражение, какого, может быть, и не видано было на

человеческом лице..." Сочетание "человеческое лицо", несомненно, нарушает законы лексической валентности (лицо ведь принадлежит только человеку). Хотя в Далевом словаре находим интересное замечание в дефиниции этой лексемы: *лицо – "передняя часть головы человека (редко говорится о животных – курсив наш. – Авт.)"* [6, II, с. 258].

Эпидигматика лексемы *лицо* позволяет Гоголю использовать ее в значении синекдохи с расширением значения (*отдельный человек, индивидуум*): *Шиллеру показалось очень досадно, что вдруг **незнакомое, непрощенное лицо** так некстати ему помешало* ("Портрет"). Интересно, что расширение и даже некоторое обобщение значения происходит до такой степени, что слово меняет категорию рода со среднего на мужской: *Бедное **значительное лицо** чуть не умер* ("Шинель").

У элементов лица есть своя иерархия, вершину которой занимает, конечно же, нос. Гоголь всерьез объяснял приятелям, что органы его устроены совершенно не так, как у других. В одном из писем встречаем фразу: "Что за воздух! Кажется, как потянешь носом, то по крайней мере 700 ангелов влетают в носовые ноздри <...> Верите, что часто приходит неистовое желание превратиться в один нос, чтобы не было ничего больше – ни глаз, ни рук, ни ног, кроме одного только большущего носа, у которого бы ноздри были величиною в добрые ведра, чтобы можно было втянуть в себя как можно побольше благовония и весны" [7].

Нос – самая заметная часть лица, расположенная максимально близко к туловищу (ср. в идиомах: *говорить себе под нос, дальше собственного носа не видеть, из-под носа утащить*), к тому же ещё с "амбициями" (*задирать нос – зазнаваться*).

Главенствующее положение носа среди других соматизмов определяется контекстом: "А у этого зачем так **под носом черно?**.." – "Тень, – отвечал на это сурово и не обращая на него глаз Чартков". – "Ну, ее можно куда-нибудь в другое место отнести, а **под носом слишком видное место**, – сказал квартальный" ("Портрет"); *Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но **без носа человек – черт знает что**: птица не птица, гражданин не гражданин, – просто возьми да и вышвырни в окошко! <...> Это не то, что какой-нибудь мизинный палец на ноге...* ("Нос").

Эта ключевая лексема может сопровождаться у Гоголя эпитетами устойчивого характера, например, носы у высших военных чинов непременно крючковаты: *...портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с **кривыми носами*** ("Портрет"); *Багратион с **орлиным носом** глядел со стены...* ("Мертвые души").

Нос – основная лексема в описании внешности, нередко весь портрет строится вокруг этой одной детали: *нос с подбородком, словно щипцы, которыми щелкают орехи* ("Вечер накануне Ивана Купала"); *У судьбы губы находились под самым носом, и оттого нос его мог нюхать верхнюю губу, сколько душе угодно было.* <...> ... *сказал судья, обращаясь к секретарю с видом неудовольствия, причем нос его невольно понюхал верхнюю губу, что обыкновенно он делал прежде только от большого удовольствия. Такое самоуправство носа причинило судье еще более досады. Он вынул платок и смёл с верхней губы весь табак, чтобы наказать дерзость его* ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"). В последней иллюстрации автономность этой части тела настолько возрастает, что сам владелец, потеряв контроль над нею, вынужден вступить в борьбу с собственным носом, подвергнуть его наказанию.

Этот мотив "дерзости" и "самоуправства" части, а не целого приобретает самое широкое и символическое использование в повести "Нос". Тема отделения носа встречается и в повести "Невский проспект" – вспомним, как Гофман чуть не отрезал нос Шиллеру. Сюжет же повести "Нос" настолько необычен, что "Московский наблюдатель" весной 1835 г. отказался печатать повесть "по причине ее пошлости и тривиальности". Через полтора столетия Сальвадор Дали в "Дневнике одного гения" скажет: "Нос" Гоголя и "Записки сумасшедшего" могли бы тоже рассматриваться как составная часть далекой предыстории сюрреализма" [8].

Ю.Тынянов утверждал, что новым в повести является "немотивированное смещение" двух планов повествования: 1) отрезанный нос, запеченный в хлебе, и 2) отделившийся, самостоятельный нос, реализованная метафора [4, с. 198–226]. Однако Дали увидел в повести новую мотивацию художника. Гоголь согласовал вещи так, как не бывает в реальности. Художественное изображение здесь мотивировано не реальностью привычного восприятия, а сверхреальностью. Оттого нос, гуляющий сам по себе, олицетворенная часть, превосходящая свое целое, обретает глубокий смысл [9]. По другим предположениям, лексема *нос* приобретает потенциальную сему "смерть", поскольку устойчивым эпитетом смерти является прилагательное "безносовая". Лицо, лишившееся носа, – лицо смерти: в этом смысле майор как бы временно умирает [10].

Лексема *нос* является даже в пределах одной этой повести точкой пересечения многих лексико-семантических вариантов, стержневым понятием, на котором строится языковая игра. Это исключительно номинативное значение, часть лица: *Он хотел взглянуть на прыщик,*

который *вчера*шнего дня вскопчил у него **на носу**...; это "ожившая" синекдоха, человек, статский советник: **Нос** спрятал совершенно лицо свое в большой стоячий воротник; это ассоциат с дурной болезнью: Мне ходить **без носа**, согласитесь, это неприлично; это, наконец, реализация фразеологизма в значении "потерпеть неудачу в просьбах, отступить, ничего не добившись": *Если вы разумеете под сим, что будто бы я хотела **оставить вас с носом**, то есть дать вам формальный отказ...*

Фразеологический материал становился предметом языковой игры и в других произведениях Гоголя: *Я, признаюсь, не понимаю, для чего это так устроено, что женщины хватают нас **за нос** так же ловко, как будто за ручку чайника? Или руки их так созданы, или **носы** наши ни на что не годятся. И несмотря, что **нос** Ивана Никифоровича был несколько похож на сливу, однако ж она схватила его за этот **нос** и **водила** за собою, как собачку* ("Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем") – наблюдаем аппликацию номинативного и метафорически-переносного, фразеологического (*водить за нос* – "обманывать") семантических планов.

Тематической микрогруппой, описывающей важную деталь наружности, является парадигма, которую можно назвать условно "волосной покров на лице": *бакенбарды, усы, брови.*

Употребление лексемы *бакенбарды* связано непосредственно с социальным статусом: чем они пышнее, больше и чернее, тем выше положение их владельца в социальной иерархии. *Вы здесь встретите **бакенбарды** единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, **бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь**, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии* ("Невский проспект"); *Доктор этот был видный из себя мужчина, **имел прекрасные смолистые бакенбарды**...* ("Нос") – портреты лиц с высоким общественным положением; *Вошел полицейский чиновник красивой наружности, с **бакенбардами не слишком светлыми и не темными**...; как вдруг заметил в конце моста квартального надзирателя благородной наружности, с **широкими бакенбардами**...* ("Нос") – промежуточное положение в обществе, однако анализируемая лексема сохраняет в контексте положительную коннотацию (см. на оценочные выражения *красивой, благородной наружности*); *Служащим в других департаментах Провидение **отказало в черных бакенбардах**, они должны, к величайшей*

неприятности своей, **носить рыжие** ("Невский проспект") – явно негативная оценка ("к величайшей неприятности").

Лексема *усы* также может служить показателем общественного преуспеяния, благополучия, самодовольства: *Здесь вы встретите **усы чудные**, никаким пером, никакою кистью не изобразимые; **усы**, которым посвящена лучшая половина жизни, — предмет долгих бдений во время дня и ночи, **усы**, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, **усы**, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагою, **усы**, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров и которым завидуют проходящие* ("Невский проспект"). Но чаще эта лексема служит указанием на военную службу: *...в переулках попадались **солдаты** с такими жесткими **усами**, как сапожные щетки ("Коляска"); Казалось, что природа сделала непростительную ошибку, определив ей носить темно-коричневый по будням капот с мелкими оборками и красную кашемировую шаль в день Светлого Воскресенья и своих именин, тогда как ей более всего шли бы **драгунские усы** и длинные ботфорты* ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка"); *Потом синий козацкий бешмет, который шил себе Иван Никифорович назад тому лет двадцать, когда готовился было **вступить в милицию** и отпустил было уже **усы*** ("Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем").

Лексема *брови* употребляется преимущественно по отношению к женщинам и является выразителем женской красоты, на которую указывает ее постоянный эпитет – "черные": *Ну, что ж? – спросила она с любопытством и живо, – какие у ней **брови**? Не мешает заметить, что тетушка всегда поставляла первую красоту женщины в **бровях*** ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка"); ***брови словно черные шнурочки**, какие покупают теперь для крестов и дукатов девушки наши у проходящих по селам с коробками москалей* ("Вечер накануне Ивана Купала"), *чтобы **брови были черные** и очи большие, как маслины* ("Невский проспект"). По отношению к мужчине это признак суровости, демоничности: *эта непомерная гущина **бровей**, невыносимые, страшные глаза* ("Портрет").

Глаза традиционно считаются воплощением духовности, "зеркалом души". Духовность – это та нравственная черта, которая отсутствует в сатирических портретах Гоголя: его герои не отличаются высокой моралью. По этой причине лексема *глаза* не занимает лидирующие позиции в гоголевской иерархии частей тела. Описание этой реалии нередко дается через эпитеты, характеризующие ее внешнюю сторону:

глаза могут быть *маленькие, желтоватые, табачного цвета, небесные, свинцовые*. Причем возможна некоторая путаница в определениях: *брюнет, камер-юнкер, а глаза какие! черные и светлые, как огонь <...> какая-то Лидина воображает, что у ней голубые глаза, между тем как они зеленые* ("Записки сумасшедшего") – как видим, вплоть до оксюморона (*черные и светлые*). Лишь в некоторых случаях эпитет связан с внутренним состоянием персонажа (*Мутными глазами глядел он на нее, как бы не понимая значения трупа* ("Старосветские помещики")) или роковой ролью встречи в судьбе героя (*сокрушительные глаза* падшей красавицы из "Невского проспекта" или *страшные глаза* ростовщика из "Портрета"). Любые проявления (лже)высоких чувств непременно снабжаются авторской иронией: *Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми кверху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах виден был Марс* ("Портрет").

Пожалуй одно из самых ярких описаний глаз находим в повести "Портрет": *большие, необыкновенного огня глаза; Это были живые, это были человеческие глаза!* Гоголь показывает их адскую силу, доводя образ до гиперболы: *Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда*. Образ живых глаз, врезанных в мертвое лицо, – что может быть страшнее? Глаза – это центр мистического портрета ростовщика, поэтому соответствующая лексема – семантический фокус сравнений и метафор.

Но даже рисуя такой страшный образ, Гоголь не может удержаться от языковой игры. Практически все реплики приятеля художника построены на обыгрывании фразеологизмов с компонентом *глаза*: *Ты ему просто попал не в бровь, а в самые глаза залез. <...> ...отдай его уж лучше мне, если он тебе до такой степени колет глаз* (трансформация фразеологизма *не в бровь, а в глаз* и прямое употребление единства *колоть глаза*).

Лексемы *щеки, губы* (обычно *толстые*) в произведениях Гоголя неизменно реализуют сему "здоровье": *губы его приняли большие щеки незнакомца за мягкие подушки* ("Иван Федорович Шпонька и его тетушка"); *с тем, чтобы заглянуть под шляпку издали завиденной дамы, которой толстые губы и щеки, нащекатуренные румянами* ("Невский проспект"). В отдельных случаях в один ряд с этой лексемой автор ставит, нарушая законы сочетаемости однородных членов предложения, *икры*, как бы завершая полноту и свежесть персонажа "с головы до ног": *Гапка, девка здоровая, ходит в запаске, с свежими икрами и щеками*

("Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем").

Живот (пузо, брюхо), с одной стороны, может фиксировать плотское начало, противоположное духовному. Его обладателю свойственна праздность. С другой стороны, судя по контексту употребления этой лексемы, часто обладатели большого живота имеют спокойный, умиротворенный характер, они не любят суетиться впустую: Иван Никифорович, имеющий "брюхо", или домочадцы и гости старосветских помещиков, которые "так ужасно объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои".

Излюбленный прием нарушения лексической сочетаемости, алогизма Гоголь использует, употребляя глаголы *нести*, *показывать* по отношению как к вещам, так и частям тела в одном ряду однородных членов предложения: *Один показывает щегольский сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, осьмой – усы, повергающие в изумление* ("Невский проспект"); *Агафья Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами* ("Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем"). Такая авторская метонимия (человек = вещь, человек = часть его тела) подчеркивает телесную доминанту в человеке, отсутствие духовного, его опредмеченность. Единство человека и вещи приводит к тому, что вещи доминируют, вытесняя живое, человеческое.

В литературной традиции принято считать, что тело – оболочка души, ее зеркало. В произведениях Гоголя использование лексем ЛСГ "Внешность" позволяет понять читателям, что это зеркало – кривое. Точные эпитеты, яркие метафоры в употреблении этих единиц рисуют сатирические образы, ставшие классическими благодаря языковому мастерству писателя. Не случайно В.В.Розанов написал, что язык даже Льва Толстого – это молоко: хорошее, вкусное, парное теплое молоко. А слово Пушкина, Гоголя, Лермонтова – сливки, гуще которых не бывает [3].

Литература

1. Бродский И. Он вышел из тюремного ватника. – <http://www.yuz.ru/yuzved-1.htm>.
2. Малер А. Рукава гоголевской шинели. – <http://novchronic.ru/3323.htm>.

3. Розанов В.В. Мысли о литературе. – М., 1989.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
5. Большой толковый словарь русского языка / Под ред. С.А.Кузнецова. – СПб., 2000.
6. Даль В.В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1998.
7. Гоголь в воспоминаниях современников. – М., 1952.
8. Дали С. Дневник одного гения. – М., 1991.
9. Богачёв А. Если бы Гоголь не отрекся от "Носа"... – <http://www.baznica.info/pagesid-3581.html>.
10. Карасёв Л.В. Онтологический взгляд на русскую литературу. – <http://www.poetica.ru/fulltext.php?t=119>.

Т.Г.Юрченко

Лексичний фонд українських мовних одиниць у творчості Миколи Гоголя

Слов'янська мовна спільність є чинником виняткового значення для самовизначення і взаємодії слов'янських народів. Адже саме вона передусім характеризує ці народи як слов'янські більшою мірою, ніж ознаки близькості антропологічного або навіть культурологічного характеру. Ця спільність відчувається носіями мови при контактуванні слов'янських мов, а в аспекті науковому може бути об'єктивно доведена шляхом різнобічного аналізу процесів взаємодії цих мов, "взаємопроникнення" або високохудожнього органічного поєднання, наприклад, українських лексичних одиниць у текстовій канві російського твору.

Як слушно зауважує О.І.Чередниченко, "в історії природних людських мов практично не можливо відшукати випадок, коли б одна мова розвивалася, не вступаючи у контакти з іншими мовами" [1, с. 99]. Поряд із внутрішніми чинниками розвитку природних мов, які визначаються насамперед комунікативно-когнітивними потребами, мовні контакти є важливим зовнішнім чинником такого розвитку.

Аналіз творчості Миколи Гоголя у цьому аспекті – це наукове вивчення життя письменника, його багатогранної діяльності, що формує різні напрями досліджень – біографічні, бібліографічні, літературознавчі, текстологічні, мовознавчі, естетичні, психологічні тощо. Мова творів Миколи Васильовича Гоголя впливала на загальнорозмовну і літературну російську мову того часу, про що красномовно свідчать такі слова: "З

Гоголя встановилася в Росії зовсім нова мова, вона нам безмежно подобалася своєю простотою, силою, влучністю, захоплюючою меткістю і близькістю до природи. Всі гоголівські звороти, вирази швидко ввійшли в загальний вжиток, навіть улюблені гоголівські вигуки "чорт возьми", "к черту", "чорт вас знаєт" і багато інших раптом стали такими звичними, якими ніколи до цього часу не бували. Вся молодь почала говорити гоголівською мовою" [1, с. 29].

Актуалізація української лексики у творчості Миколи Гоголя підтримувалася як об'єктивними, так і суб'єктивними чинниками. Серед перших – "українська" біографія письменника, культурний вплив нації, що дала назву мові, її мистецтва, літератури, а також багатство виражальних засобів мови. До других належать особистісно-суб'єктивні чинники, серед яких відзначаємо передусім творчий геній письменника. У висвітленні української теми Гоголь стоїть незрівнянно вище від своїх попередників, які не володіли такою майстерністю у створенні українського колориту в російських творах і обмежувалися лише включенням окремих лексичних українізмів, переважно етнографічно-побутового характеру, або ж вводили у свої твори діалоги чи навіть цілі уривки, написані українською мовою.

На думку Г.П.Іжакевич, "у використанні окремих елементів української мови Гоголь виступає як новатор" [2, с. 89]. І дійсно, з притаманною йому геніальністю, подолавши шаблонність, етнографізм своїх попередників, він творчо використав українську художню літературу і фольклор, критично переосмислив їх і ввів у свої повісті, зберігши в основному російську мовну структуру останніх.

Найяскравіше це виявляється у мові творів Гоголя на українську тематику, у збірках "Вечера на хуторі близ Диканьки" і "Миргород", у яких він досяг високохудожнього поєднання російської літературної мови і російського просторіччя з елементами української літературної і народно-розмовної мови. Гоголь творчо використав у мові "Вечеров" та "Миргорода" також і український фольклор, зокрема пісенний його жанр. Таке поєднання українських елементів із російською основою в мовній системі письменника стало можливим, по-перше, через близькість основних словникових фондів російської і української мов, що є результатом історичного мовного споріднення цих народів, і, по-друге, внаслідок тієї великої і копіткої роботи, яку проводив автор "Вечеров" і "Миргорода", відбираючи зі скарбниці засобів української мови саме такі, що забезпечили б найповніше відтворення зображуваної дійсності.

Одним із засобів типізації мови персонажів і оповідачів у Гоголя є введення елементів української розмовної і літературної мови, а також

елементів українського фольклору. Лексичні елементи української мови виступають по-різному в мовних партіях тих чи інших персонажів. Так, для таких персонажів із народу, як Левко, Галя ("Майская ночь"), Катерина ("Страшная месьть" та ін.), властивий фольклорно-пісенний стиль мови. У мовленні Черевика, Хіврі ("Сорочинская ярмарка"), Голови, Каленика ("Майская ночь") переважають елементи розмовно-побутової мови. У мовних партіях персонажів повісті "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" розширюється семантика міського просторіччя та канцеляризмів.

У творах на українську тематику Гоголь широко використовує багату і різноманітну українську фразеологію. Яскраві і влучні прислів'я та приказки, фразеологічні звороти, вжиті ним, свідчать про глибоке знання української живої народно-розмовної мови. Значна частина з них, взята Гоголем безпосередньо зі скарбниці усної народної творчості, є одним із джерел гоголівського словесного гумору. Гумористичне спрямування, наприклад, мають такі українські фразеологізми, включені автором у російський текст: "Я не посмотрю на какого-нибудь голову, что он думает, *дидько б утысся его батькови*, что он голова, что он обливает людей на морозе холодною водою, так и нос поднял! Ну, голова, голова. Я сам себе голова" і т.д. Тут українська приказка просторічно-лайливого характеру в устах п'яного Каленика, що розмовляє сам із собою, посилює гумористичне враження від цього образу.

Репліка оповідача Хоми Григоровича "Що то вже, як у кого чорт *ма клепки в голови*" висміює "панича в гороховому пальті", під яким Гоголь, очевидно, має на увазі видавця Свиньїна, що спотворив текст його "Басаврюка" ("Вечер накануне Ивана Купала"). Окремі українські народні приказки і прислів'я в творах Гоголя мають виразне соціальне спрямування. Так, прислів'я *скачи, враже, як пане каже* в мові філософа Хоми Брута із "Вия" ("Известное уже дело, что панам подчас захочется такого, что и самый наиграмотнейший человек не разберет; и пословица говорит: "*Скачи, враже, як пан каже*") спрямоване на розкриття свавілля, вередливості панів. Соціально забарвлена також і українська приказка *козак – душа правдивая, сорочки немає*.

Однак власне українських фразеологізмів, які були б незрозумілими або малозрозумілими російському читачеві, в творах Гоголя небагато. Дбаючи про ясність, зрозумілість, загальнодоступність своїх творів, Гоголь надав перевагу приказкам, прислів'ям та іншим фразеологізмам, спільним для скарбниць народної творчості російського і українського народів. Тому в його творах є велика кількість фразеологізмів саме такого роду. Пор.: *терпи козак, атаман будешь; молоко на губах не обсохло; влезла свинья*

в хату, да и лапы сует на стол; пусть громом так и хлопнет, если лау; к чорту в мешок; пусть нам и руки отсохнут тощо.

На відміну від ряду своїх попередників, Гоголь майже не включає суцільного українського тексту, що був би неприйнятним для читача-неукраїнця, як у мову персонажів, так і в авторську мовну партію повістей на українську тему.

Поряд із лексичними українізмами, що вводяться ним у російський за своєю мовною основою контекст і пояснюються в доданому словничку, Гоголь майстерно використовує граматико-синтаксичні засоби української мови, застосовуючи їх до російських слів або до слів, спільних для російського і українського словникових фондів. Найбільш поширеними граматичними українізмами в його творах є: 1) клична форма, вживана в українській мові і відсутня в російській: "*Ивасю мой милый, Ивасю мой любый!*", "*Не тужи, моя Галю*", "*Эй, хлопче, подмости под голову сена!*" та ін.; 2) флексія *-у, -ю* замість *-а, -я* в родовому відмінку однини чоловічого роду: "*какого он роду, бог его знает*", "*всякого сброду, как водится по ярмаркам*"; 3) окремі українські префікси і суфікси: "*а вы не познали*", "*прогостили*", "*порубать*"; 4) членна стягнена форма прикметників: "*сучи бабы*", "*молода дытына*" тощо.

З особливостей властивого українській мові способу керування у Гоголя можна відзначити форму знахідного відмінка множини для назв істот (переважно тварин), спільну з формою називного. Ця форма в українській мові вживається поряд із формою родового відмінка, в той час як у російській мові в цьому випадку застосовується лише форма родового відмінка. Пор. у Гоголя в "*Сорочинской ярмарке*": "*Что ж, отдай волы за двадцать*". Для назв неживих предметів у Гоголя в знахідному відмінку однини зустрічається властива українській мові форма родового відмінка замість називного, вживаного в російській мові для цієї категорії іменників. Пор.: "*искал какого-то клада*"; "*слушайте ж теперь войскового приказа, дети*".

Загальновідомо, що дієслово *сміятись* в українській мові керує знахідним відмінком з прийменником *з* (с); в російській – орудним відмінком із прийменником *над*. У Гоголя трапляються випадки керування відповідно до особливостей української мови: "*Как же, жинко, – подхватил Солопий: с нас, ведь, теперь смеются будут*"; "*Ступай! Ступай! с тебя и без того смеются*". Зустрічаються також поодинокі випадки актуалізації граматичної категорії дієприслівника, напр.: "*Вот каждый, взявши по дыне, обчистил ее чистенько ножиком (калачи все были тертые, мыкали немало, знали уже, как едят в свете; пожалуй, и за панский стол хоть сейчас*

готовы сесть), *обчистивши* хорошенько, проткнул каждый пальцем дырочку, выпил из нее кисель, стал резать по кусочкам и класть в рот" [3, с. 186].

Крім використання граматичних засобів, притаманних лише українській мові, М.В.Гоголь нерідко будує мовні партії своїх персонажів та оповідачів за допомогою граматичних засобів, вживаних як у російській, так і в українській мовах, але більш поширених в останній. До таких засобів належить уживання прийменника *про* із знахідним відмінком, що властиве українській літературній мові і російській розмовній. Пор. у Гоголя: "Страшные толки *про* красную свитку, наведшие такую робость на народ" або "...раз как-то заикнулся *про* ведьм".

Спільною для обох мов є конструкція з займенником *оно* (українське *воно*), також більш поширена в українській мові: "Но, *оно* притом же и прибыльно"; "Признаюсь, хоть *оно* и грешно немного".

Перелік морфологічних і синтаксичних особливостей української мови, спільних із російською, але більш поширених в українській, які вживає Гоголь як у мові дійових осіб, так і в мові оповідача ("Вечера" і "Миргород" написані в формі оповіді, і Гоголь намагається уподібнити, наблизити мову авторської розповіді до мови персонажів), можна легко продовжити, однак і наведені приклади достатньо свідчать про те, як майстерно письменник використовує граматичні засоби української мови, поєднує їх із російськими і таким чином створює український колорит у російській мові.

Отже, творчість геніального російського письменника М.В.Гоголя має величезне значення в історії розвитку і зміцнення взаємозв'язків російського і українського народів узагалі, в історії їхніх мовних взаємозв'язків зокрема.

Мова художніх творів Гоголя, що є блискучим, неперевершеним зразком поєднання російських і українських мовних елементів, мала благотворний вплив на подальший розвиток літературних мов як російського, так і українського народів, всіляко сприяючи їхньому зближенню.

Література

1. Чередниченко О.І. Взаємодія мов, двомовність і мовленнєва культура // Мови європейського культурного ареалу: розвиток і взаємодія. – К.: Вид-во "Довіра", 1995. – С. 99–110.
2. Іжакевич Г.П. Питання російсько-українських мовних зв'язків. – К.: Вид-во Академія наук Української РСР, 1954. – 104 с.
3. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – Харьков: Прапор, 1989. – 392 с.

**Новонайденный список второго тома
"Мертвых душ" Гоголя**

В 1855 году после смерти попечителя Гимназии высших наук, Физико-математического и Юридического лицеев Александра Григорьевича Кушелева-Безбородко эту должность принял от отца его старший сын Григорий Александрович, который после окончания Александровского лицея (1850 г.) поступил на государственную службу в канцелярию Комитета министров в чине титулярного советника и дослужился до действительного статского советника.

Став почетным попечителем Юридического лицея князя Безбородко, Г.А.Кушелев-Безбородко сделал несколько пожертвований нежинскому учебному заведению. Он заказал петербургским художникам написать портреты масляными красками. Это были 3 копии портретов: А.Г.Кушелева-Безбородко художника Крюгера, Н.В.Гоголя – худ. Ф.Моллера, Н.В.Кукольника – худ. К.Брюллова, а также оригинальный портрет Е.П.Гребенки, написанный выпускником Нежинской гимназии академиком живописи А.Мокрицким.

Кроме этого, Г.А.Кушелев-Безбородко в 1858 г. купил у родственников и знакомых Н.Гоголя для лицейской библиотеки рукописи писателя: "Мертвые души" (I т.), и наброски к поэме, "Тарас Бульба" (две редакции с правками автора), "Портрет", "Игроки", "Тяжба", "Лакейская", "Театральный разъезд", а также 32 письма, адресованных Н.Я.Прокоповичу. За все это граф заплатил 1200 руб. [1].

В библиотеку поступали рукописи Н.Гоголя и позже. Так, комедию "Дядька в затруднительном положении", переведенную с итальянского языка Н.Гоголем и другими представителями русских, проживавших в Италии, для бенефиса М.Щепкина, подарил известный библиограф С.И.Пономарев, который некоторое время работал в библиотеке Историко-филологического института кн.Безбородко [2].

24 письма и 2 небольших записки Н.Гоголя к М.А.Максимовичу были приобретены руководством института у вдовы ученого в 1875 году [3].

В 1900 г. в Москве вышла книга "Описание рукописей библиотеки Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине", составленная под редакцией профессора М.Сперанского. Окончание "Описания..." было напечатано в Нежине в 1901 г. [4]. Среди многих уникальных рукописей XVI–XVIII веков, обозначенных в I части "Описа-

ния..." на стр. 99–106, в этой же части значатся и рукописи Н.Гоголя под порядковыми номерами:

№58. Дядька в затруднительном положении, комедия, перевод с итальянского.

№59. Рукопись Н.В.Гоголя. Мертвые души. I том. 394 страницы, переписанные рукой Анненкова под диктовку Н.Гоголя в Риме. В тексте рукописи имеются исправления Н.Гоголя, дополнения на полях. Здесь же обозначены и собственноручные черновые наброски автора к I тому "Мертвых душ" (11 листов).

№60. Рукопись Н.В.Гоголя. Портрет. Это переписанная набело редакция повести на 54 четверках бумаги с авторскими исправлениями некоторых страниц.

№61. Рукопись Н.В.Гоголя. Игроки и Театральный разъезд на 21 странице. Это собственноручно переписанные автором его произведения, которые приготовлены для переписи писцом "по примеру прочих, разгонисто и четко, чтобы цензор мог прочесть удобно". Как замечает М.Сперанский, почерк автора очень мелок, уборист и разборчив.

№62. Письма Гоголя к Прокоповичу. 32 письма на 52 листах. Очевидно, эти письма Г.А.Кушелев-Безбородко купил по совету Н.Гербелья у вдовы Н.Я.Прокоповича, который умер в 1857 году. Н.Гербель написал большую статью о связях Н.Гоголя со своим гимназическим другом, а также первым редактором сочинений писателя. Эти письма Н.Гоголя были описаны и опубликованы профессором Е.В.Петуховым в "Известиях Института кн.Безбородко в Нежине" [5].

№63. Письма Гоголя к Максимовичу. 24 письма и 2 небольших записки Н.В.Гоголя к М.А.Максимовичу. На некоторых письмах имеются пометки проф. М.А.Максимовича, которые уточняют время пребывания у него Гоголя, фамилии тех, о ком идет речь в письме, и т.п. [6].

№64. Рукопись Н.В.Гоголя. Тарас Бульба. Это подготовленная к изданию повесть в 10 тетрадках, к которым присоединены еще 2 тетрадки гоголевских набросков: одна – к повести "Тарас Бульба", вторая – черновой набросок к I тому "Мертвых душ".

№65. Рукопись Н.В.Гоголя. Тяжба и Лакейская. Это одна тетрадь, в которой на 1–10 листах располагается "Тяжба", а от 10 до 19 – записан текст "Лакейской".

Все рукописи были переплетены в темно-синий, темно-зеленый, красный или коричневый переплеты с золотым тиснением названий произведений Н.Гоголя.

В 1902 году в связи с 50-летием со дня смерти Н.Гоголя в Историко-филологическом институте кн. Безбородко в Нежине проходило торжественное чествование писателя. На здании бывшей Гимназии была открыта мемориальная доска, а также организована выставка, включавшая в себя материалы о жизни и творчестве известного выпускника Нежинской высшей школы. Среди 9 ее разделов отдельно в 4-м значатся "Автографы Гоголя". Здесь были выставлены все рукописные материалы, представленные выше под номерами 58–65, фотоснимок первой страницы классного сочинения Гоголя (1827–1828 гг.) "В какое время делаются славяне известны по истории, где и когда и какими деяниями они себя прославили до поселения своего, и какое их было поселение", отзыв на него проф. К.Моисеева, фототипический снимок письма Н.Гоголя из Нежина к Г.Высоцкому в С.-Петербург (1827 г.), факсимиле "Письма к Пушкину", а также оригинал одного из последних писем писателя к И.И.Барановскому [7].

Рукописи Н.Гоголя, которые хранились в дореволюционное время в библиотеке Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине, а в послереволюционное – в Нежинском институте народного образования, а затем в Нежинском педагогическом институте, согласно постановления наркома по образованию Д.Затонского были переданы в 1934 году в рукописный отдел Государственной публичной библиотеки УССР (ныне Институт рукописи Национальной библиотеки им. В.Вернадского НАН Украины).

В 1952 году в связи со 100-летием со дня смерти Гоголя сотрудником библиотеки И.В.Шубанским были описаны автографы Гоголя, которые хранились в рукописном отделе, в том числе и поступившие из Нежина, о чем свидетельствовали на них печати гоголевского музея и библиотеки Историко-филологического института кн.Безбородко, а также шифры библиотеки, номера и указания, что рукописи находились в рукописном отделе нежинской библиотеки. Кроме этого, на рукописях была сделана пометка "Акт 31, п. 47, 22.Х.34", которая повторялась на каждой рукописи и свидетельствовала, когда именно они были переданы в Киев. В связи с тем, что в то время из нежинской библиотеки были забраны и редкие книги, а также другие материалы (рукописи ученых историков и филологов), хотя работники института и библиотеки сопротивлялись, чтобы полностью не оголить ее уникальное собрание, однако значительная часть фондов была передана в библиотеки АН Украины и Киевского университета.

В "Описании автографов Н.В.Гоголя" (1952) значатся такие рукописи писателя из гоголевской коллекции:

10. Игроки и Театральный разъезд.

11. Мертвые души, т. I. Наброски к I тому.

12. Портрет.

13. Тарас Бульба. На л. 113 – черновой набросок к IX главе "Мертвых душ".

14. Тяжба и Лакейская.

В "Описи" указаны и письма Гоголя к Н.Прокоповичу и М.Максимовичу, о чем сказано в книге, но каждое из них представлено не в именной коллекции, а отдельно в хронологическом порядке с указанием адресата.

В разделе "Документы и другие материалы" значатся некоторые архивные источники, которые касаются учебы Гоголя в Гимназии высших наук кн.Безбородко в Нежине, изъятые из коллекции архива гимназии, связанной с подготовкой выставки к 50-летию со дня смерти писателя и хранившейся в Гоголевском музее института, о чем свидетельствует его печать:

1. Прошение Н.В.Гоголя о допущении его к экзамену для перевода в 4-е отделение по языкам [20 августа 1827 г.].

2. Показание Н.В.Гоголя во время допроса его в конференции в Нежинской гимназии по "Делу о вольнодумстве" [3 ноября 1827 г.].

3. Прошение на имя директора Нежинской гимназии Д.Э.Ясновского о выдаче Гоголю свидетельства об учении и поведении [10 октября 1828 г.].

4. Чертеж по полевой фортификации (1828).

5. Книга "Выбранные места из переписки с друзьями Николая Гоголя" (С.-Петербург, 1847) с дарственной надписью Гоголя семье Шевыревых: "Милому дому Шевыревых от их друга". Она сделана писателем на клочке бумаги, наклеенном на шмуцтитуле книги, которая была куплена для Историко-филологического института его директором Н.А.Лавровским вместе со всей библиотекой проф. С.П.Шевырева у его сына Бориса Степановича в 1876 г. [8].

Совсем недавно нами был обнаружен список 5 известных глав II тома "Мертвых душ" Н.Гоголя, который расположен на 153 пронумерованных листах размером 34x22 см, скрепленных вместе толстыми нитками в четырех местах. Возможно, что эта рукопись была в переплете, который по каким-то причинам утерян. Рукопись написана на листах, выпущенных фабрикой №4 Аристархова. Об этом на каждом листе свидетельствует выбитый и хорошо просматриваемый штамп.

На первом белом грязноватом от времени листе с пятнами от какого-то вещества имеются 2 надписи: в верхнем правом углу – Отъ, и ниже – подпись, а под ней год – 1851. Внизу листа посередине еще одна подпись другого лица. Все это необходимо уточнить и расшифровать. Более того, дата на титульном листе наталкивает на мысль: а был ли Гоголь знаком с этим списком второго тома поэмы?

К сожалению, рукопись пострадала. Верхняя часть левого угла была залита химическим веществом, которое разъело бумагу и образовало коричневое пятно. Бумага на нем частично осыпалась. Никаких печатей или других пометок на первом листе, как и на всем тексте списка, нет. Отсутствует последний лист рукописи.

По тексту имеются карандашные исправления слов. Список переписывался несколькими лицами, о чем свидетельствуют различные почерка.

Со второго листа с обеих его сторон аккуратным, разборчивым почерком переписан текст первой главы второго тома "Мертвых душ". Конец первой главы и вся вторая глава переписаны другим лицом, но также четким и хорошо читаемым почерком. Третья глава и часть четвертой переписаны несколько растянутым почерком с графически нечетким начертанием букв, поэтому текст трудно читать. Вторая часть четвертой и пятая главы переписаны еще одним лицом с хорошим почерком.

Как попал этот список в Нежин, трудно ныне сказать точно. Возможно, его подарил в библиотеку Юридического лицея Н.Гербель, так как на титульной странице имеется предположительно его автограф. У нас была надежда, что новонайденный список будет числиться среди книг и рукописей в библиотеке профессора Шевырева, приобретенной Историко-филологическим институтом кн.Безбородко. Однако в "Шевыревском каталоге" – "Документальный каталог книг библиотеки института кн.Безбородко (бывшей Шевырева)" (1877) этого списка нет. Возможно, он попал в Нежин каким-то другим путем, который необходимо еще выяснить.

Новонайденный список глав второго тома "Мертвых душ" нами был сопоставлен с текстами двух редакций, напечатанных в VII томе Полного собрания сочинений Н.Гоголя [9, далее ссылки даются в тексте на это издание] и совпадающих с публикацией глав второго тома поэмы, опубликованных П.Кулишом в 1857 г. [10], который в предисловии к изданию замечает: "Гоголь много раз принимался исправлять и переделывать свое сочинение. Для нас очень интересно знать, как Гоголь поправлял у себя то, чем он оставался некоторое время доволен, и

поэтому я решился напечатать второй том "Мертвых душ" в двояком виде: сперва так, как он был переписан набело рукой Гоголя, а потом (сколько было возможно) в том виде, в каком Гоголь желал представить его публике". В этом же виде эти главы и воспроизводятся в академическом издании 1951 года.

Сопоставление глав новонайденного списка и первоначальных глав и редакций академического издания дает нам право утверждать, что это комбинированный текст первого и последнего слоев опубликованных текстов с дополнениями и уточнениями, а также соответствующей правкой.

В примечаниях к академическому изданию говорится: "В Государственной библиотеке СССР им. В.И.Ленина, в Московском университете и в Институте украинской литературы Академии Наук УССР в Киеве имеется шесть рукописных списков с несохранившегося экземпляра копии, сделанной С.П.Шевыревым с автографа. Между текстом сохранившегося подлинника и рукописными копиями, а также первопечатным текстом имеются разночтения. Однако эти разночтения по своему характеру не могут свидетельствовать о том, что в распоряжении С.П.Шевырева имелся еще какой либо, не дошедший до нас первоисточник [Т. VII, с. 424].

В новонайденном списке присутствуют редакторские заметки о содержании пропущенных глав, о чем говорит в предисловии к первому изданию глав второго тома Н.П.Трушковский: "В августе 1851 года Гоголь прочел С.П.Шевыреву шесть глав совершенно оконченных к печати и седьмую почти готовую" [11]. Исходя из этого, авторы примечаний в академическом издании утверждают, что С.П.Шевырев лучше других знал содержание сожженной рукописи. "Ввиду этого имеет значение его редакторская заметка в конце второй главы в первом издании" [Т. VII, с. 424], а также в других местах.

Можно предположить, что новонайденный список и есть тот вариант рукописи, который послужил основой для первоначальной публикации глав второго тома "Мертвых душ". Но так ли это?

В чем же отличие новонайденного списка глав второго тома "Мертвых душ" от академического издания? Для сравнения нами был взят первый текст указанного академического издания (Т. VII, с. 7–127). Кроме разночтений отдельных слов, фраз, предложений, пунктуаций, которая почти отсутствует в списке рукописи, есть и принципиальное отличие: встречаются фрагменты, которые напечатаны в академическом издании, но их нет в списке, и наоборот. Некоторые из них обнаружены нами в раннем варианте глав, опубликованных также в академическом издании – стр. 131–270. Однако это не механическое соединение текста. Ново-

найденный список обработан, отредактирован, в него введены некоторые новые эпизоды, фразы, некоторые опущены, изменена форма прямой речи и т.п. Для примера наводим три варианта текста эпизода "Встреча Тентетникова с крестьянами своего имения":

I академический вариант

А между тем его ожидало другое зрелище. Узнавши о приезде барина, мужики собрались к крыльцу. Кички, повязки, повойники, сороки, зипуны и картинно-окладистые бороды красивого населения обступили его кругом. Когда раздалась слова: "Кормилец наш! вспомнил..." и невольно заплакали старики и старухи, помнившие и его деда, и прадеда, не мог он сам удержаться от слёз. И думал он про себя: "Сколько любви! и за что? – За то, что я никогда не видал их, никогда не занимался ими!" И дал он себе обет разделить с ними труды и занятия. И стал он хозяйничать, распоряжаться. Уменьшил барщину, убавив дни работ на помещика и прибавив времени мужику. Дурака-управителя выгнал. Сам стал входить во всё, показываться на полях, на гумне, на овинах, на мельницах, у пристани, при грузке и сплавке барок и плоскодонок, так что ленивые начинали даже почесываться. Но продолжалось это недолго (с. 19).

Ранний вариант

А между тем его ожидало другое зрелище. Узнавши о приезде барина, население всей деревни собралось к крыльцу. Пестрые платки, повязки, повойники, зипуны, бороды всех родов: заступом, лопатой и клином, рыжие, русые и белые, как серебро, покрыли всю площадь. Мужики загремели: "Кормилец, дождалась мы тебя". Бабы заголосили: "Золото, серебро ты сердечное!" Стоявшие подале даже подрались от усердия продраться. Дряблая старушонка, похожая на сушеную грушу, прошмыгнула промеж ног других, подступила к нему, всплеснула руками и

Новонайдённый вариант

А между тем в деревне ожидало его другое зрелище. Узнав о приезде барина, мужики и бабы собрались к крыльцу, как сороки, кички, повойники, зипуны, бороды всех родов: заступом, лопатой и клином, рыжие, русые и белые, как серебро, покрыли весь двор. Мужики загремели: "Кормилец, дождалась мы тебя!" Бабы заголосили: "Золото, серебро ты сердечное!" Стоявшие подале даже подрались от усердия пробраться. Дряхлая старушонка, похожая на сушеную грушу прошмыгнула промеж ног других, подступила к нему, всплеснула руками и взвизгнула:

взвизгнула: "Соплюнчик ты наш, да какой же ты жиденский! Изморила тебя окаянная немчурка!" – "Пошла ты, баба", – закричали ей тут же бороды заступом, лопатой и клином. "Ишь куды полезла! корявая!" Кто-то приворотил к этому такое словцо, от которого один только русский мужик мог не засмеяться. Барин не выдержал и рассмеялся, но тем не менее он тронут был глубоко в душе своей. "Сколько любви! и за что? – думал он в себе. – За то, что никогда не видал их, никогда не занимался ими. Отныне же даю слово разделить с вами труды и занятия ваши. Употреблю всё, чтобы помочь вам сделаться тем, чем вы должны быть, чем вам назначила быть ваша добрая, в вас же самих заключенная природа ваша, чтобы не даром была любовь ваша ко мне, чтобы я, точно, был кормилец ваш!"

И действительно Тентетников не шутя принялся хозяйничать и распорядиться. Он увидел на месте, что приказчик был, точно, баба и дурак со всеми качествами дрянного приказчика, то есть ввел аккуратно счет кур и яиц, пряжи и полотна, приносимых бабами, но не знал ни бельмеса в уборке хлеба и посевах, а в прибавленье ко все-му, подозревал всех мужиков в покушеньи на жизнь свою. Дурака приказчика он выгнал, на место его выбрал другого, бой-

"Да какой же ты жиденский! изморила тебя окаянная немчурка". "Пошла ты, баба", – закричали ей тут же бороды заступом, лопатой и клином. "Ишь куды полезла, корявая!" Кто-то приворотил к этому такое словцо, от которого один только русский мужик мог не смеяться. Барин не выдержал и рассмеялся, но тем не менее он тронут был в душе своей. "Сколько любви! и за что? – думал он про себя. – За то, что я никогда не видал их, никогда не занимался ими!" И дал он себе обет разделять с ними и труды, и занятия, и употребить все, чтобы помочь им сделаться тем, чем они должны быть, чем назначила им быть добрая, внутри их же самих заключенная природа, чтобы не даром была любовь их к нему, чтобы он точно был кормильцем их.

И стал он хозяйничать, распорядиться не на шутку. На месте увидел тотчас, что приказчик был баба и дурак, со всеми качествами дрянного приказчика, т.е. вел аккуратно счет кур и яиц, пряжи и полотна, приносимых бабами, но не знал ни бельмеса в уборке хлеба и посевах, а в прибавленье ко все-му подозревал мужиков в покушении на жизнь свою. Дурака приказчика он выгнал, а на место его выбрал другого, бойкого. Оставил мелочи, обратил внимание на главные части: уменьшил барщину, убавил дни

кого; оставил мелочи, обратил внимание на главные части, уменьшил барщину, убавил дни работ на себя, прибавил времени мужикам работать на них самих и думал, что теперь дела пойдут наотличнейшим порядком. Сам стал входить во все, показываться на полях, на гумне, в овинах, на мельницах, у пристани, при грузке и сплавке барок и плоскодонов. "Да он, вишь ты, востроногой!" – стали говорить мужики и даже почесывать в затылках, потому что от долговременного бабьего управления они все изрядно поизленились. Но это продолжалось недолго (с. 140).

работ на помещика и прибавил времени мужику. Сам стал входить во всё, показываться на полях, на гумне, в овинах, на мельницах, у пристани, при грузке и сплавке барок и плоскодонок. "Да он, вишь ты, востроногий!" – стали говорить мужики и даже обленившиеся начинали даже почесываться. Но продолжалось это недолго.

Как видим, в фрагменте академического текста Гоголь подчеркивает патриархальное, традиционное преклонение крестьян перед барином, а в новонайденном списке, как и в ранней рукописи, выделяется прежде всего грубость мужиков. Сопоставление трех вариантов текста дало возможность увидеть, что они не идентичны.

Довольно часто встречаются в вариантах текста по-разному произведенные близкие по содержанию фрагменты. В некоторых случаях они шире в академическом издании и уже в новонайденном списке, и наоборот. Например, в академическом тексте:

"Во ржи бьет перепел, в траве дергает дергун, над ним урчат и чиликают перелетающие коноплянки, блеет поднявшийся на воздух барашек, трелит жаворонок, исчезая в свете, и звонами труб отдается гурлыканье журавлей, строющих в треугольнике свои вереницы в небесах высоко, откликается вся в звуки превратившаяся окрестность" [Т. VII, с. 21].

В новонайденном списке: "Бьет перепел во ржи, дергает в траве дергун, урчат и чирикают перелетающие коноплянки, по невидимой воздушной лестнице сыплются трели жаворонок и звонами труб отдаленное гурлыканье журавлей, строящих треугольнички свои в небесах, и откликается вся в звуки превратившаяся окрестность".

В некоторых местах списка расширилось или углублялось описание действий, поступков персонажей, их состояние. Вот характеристика

Тентетникова во время встречи с Улинькой: в академическом тексте: "Точно то же случилось с нею и с Тентетниковым. Неизъяснимое новое чувство вошло к нему в душу. Скучная жизнь его на мгновение озарилась" [Т. VII, с. 24].

В новонайденном списке после последних слов академического текста идет новый текст: "Точно то же случилось с Тентетниковым, ему показалось с первого дня знакомства, что он был знаком с нею вечно. Неизъяснимое новое чувство вошло ему в душу. Скучная жизнь его на мгновение озарилась, халат на время был оставлен. Не так долго копался он на кровати, не так долго стоял Михайло с рушником в руках, растворились окна в комнатах, и часто владетель картинного поместья долго ходил по темным излучинам своего сада, ему уже чуждого и останавливался по часам пред пленительными водами на отдалении".

Иногда в переработанном тексте появляется многочисленное количество деталей, которые расширяют описываемую обстановку, уточняют важные ситуации, помогающие раскрыть целеустремленность персонажей и т.п. Так, эпизод, представленный в академическом тексте, который связан со знакомством Чичикова с хозяйством Тентетникова, дан в кратком изложении: "Чичиков везде побывал. Перетолковал и переговорил и с приказчиком, и с мужиком, и мельником. Узнал все, обо всем, и что и как, и каким образом хозяйство идет, и думал внутренно: "Какая, однако же, скотина Тентетников! Какое имение и этак запустить. Можно бы иметь 50 тысяч годового доходу" [Т. VII, с. 31].

Этот же текст в новонайденном списке обилует многими деталями, которые характеризуют как бесхозяйственность Тентетникова, так и практичность Чичикова. Текст наполовину расширен, о чем свидетельствуют выделенные предложения: "Чичиков побывал везде, говорил и толковал и с приказчиком, и с мужиком, и с мельником. Узнал все, обо всем, и что и как, и каким образом идет хозяйство, и каких урожаев можно ожидать, и насколько продается хлеба, и что отбирают осенью за умол муки, и как зовут каждого мужика, и кто с кем в родстве, и где купил корову и чем кормит свинью, словом все. Узнал и то, сколько померло мужиков, — оказалось немного: как умный человек, заметил вдруг, что не завидно идет хозяйство у Андрея Ивановича. Повсюду упущения, нерадения, воровство, немало и пьянства. И мысленно он говорил сам себе: "Какая же, однако, скотина Тентетников! Запустил такое имение, которое могло бы приносить 50 тысяч годового дохода!" И не будучи в силах удержаться справедливого негодования, повторял он: "решительная скотина"".

Обратим внимание на то, что во всем тексте глав второго тома "Мертвых душ" новонайденного списка слова типа: угощение, изумление, почтение, положение и т.п. заканчиваются на -ие, а в академическом тексте – на -ьи.

Текст второй главы, в котором повествуется о встрече Чичикова с генералом Бетрищевым, как и первой, обилует многими изменениями слов, уточнений, добавлений. В списке же имеется значительная вставка, которая дает возможность расширить характеристику Чичикова и разоблачить судейский чиновничий мир. В беседе с генералом Чичиков рассказывает поучительную историю. Это повествование отсутствует полностью в академическом тексте, которое идет в новонайденном списке после слов: "Обокрадет, обворует казну, да еще и, каналья, наград просит. Нельзя, говорит, без поощрения, трудился... Ха, ха, ха, ха!" [Т. VII, с. 42]:

"А изволили, Ваше превосходительство, слышать когда-нибудь о том, что такое полюби нас черненькими, а беленькими нас всякий полюбит!" – сказал Чичиков, обратясь к генералу с улыбкой уже несколько плутоватой.

Нет не слыхал!

Симпатический анекдот, Ваше превосходительство. В имени, Ваше превосходительство, у князя Гунзаковского, которого без сомнения, Ваше превосходительство, изволите знать.

Не знаю.

Был управитель, Ваше превосходительство, из немцев, молодой человек. По случаю поставки рекрут и прочего, имел он надобность приезжать в город, водиться с судейскими ну и... сами изволите знать подмазывать им (Чичиков прищуря глаз, выразил в лице своем как подмазываются судейским). Впрочем и они угощали его, так что один раз, обедая у них, он говорил: "Что же господа, когда-нибудь и ко мне, в имение к князю! Те говорят приедем. В непродолжительном времени, Ваше превосходительство, случилось выехать суду на следствие по делу приключившемуся с владением графа Трехметьева, которого, Ваше превосходительство, без сомнения то же изволите знать.

Не знаю.

Самого то следствия они не сделали, а заворотили всем судом к графскому эконому, да три дня и три ночи, не переводя духу и прокозыряли в карты. Самовар и пунш, Ваше превосходительство, со стола не сходят. Старик то графскому уж они засели так сказать в горле (Чичиков показал себе на горло). Чтобы какнибудь от них отделаться он и

говорит: "Вы бы господа заехали к княжескому управляющему, немцу, он недалеко отсюда и вас ждет. А и в самом деле говорят он же нас и звал. И все это как было заспанное, небритое, на телеге да к немцу... А немец, Ваше превосходительство, только что женился. Женился на институтке молоденькой, сублильной (Чичиков выразил в лице своем сублильность). Находясь так сказать в медовом месяце, сидят они вроде двух ангельчиков за чаем. Вдруг отворяются двери и ввалилось сонмище.

Воображаю, хороши, сказал генерал, смеясь.

Немца так поразило, Ваше превосходительство, что потерялся совсем. Подходит к ним и говорит: что вам угодно? А говорят они, так вот ты как! Перемена декораций, другой оборот, другая речь: "За делом: сколько вина выкуривается при имении? Покажите книги. Тот туда-сюда, эй понятных. Взяли, связали да в город, Да полтора года и просидел немец в тюрьме.

Вот на! сказал генерал.

Улинька сплеснула руками.

Жена, Ваше превосходительство, хлопотать; но что ж может какая-нибудь неискушенная, так сказать, горнилом опыта, молодая женщина? Спасибо что – случились добрые люди, которые научили пойти на мировую. Отделался немец, Ваше превосходительство, двумя тысячами да угостительным обедом. Да уже за обедом, когда все уже того... и он также, говоря просто налимонились, они и говорят ему, вот видишь: погнушался нами! Ты все бы хотел видеть выбритых. Нет, ты полюби нас черненьких, а беленькими нас всякий полюбит.

Генерал расхохотался".

Сопоставление этого рассказа Чичикова о "черненьких и беленьких" дало возможность уточнить, что составитель текста не просто соединил две ныне существующих академические редакции, а использовал и варианты. Особенно это касается текста ранней редакции. После слов: "Воображаю, хороши!" – сказал генерал" и до слов "Генерал расхохотался" идет приведенный нами в новонайденном варианте текст, но не тот, что в ранней редакции (в первой редакции его нет совсем). Отсутствуют в ранней редакции и выделенные нами слова.

Еще одна отличительная особенность концовки II главы. В новонайденном списке есть текст, который отсутствует в обоих сравниваемых редакциях. Это слова создателя новонайденного нами текста, который сообщает о дальнейшем развитии действия: "Здесь пропущено примирение генерала Бетрищева с Тентетниковым, обед у генерала и беседа их о двенадцатом годе, помолвка Улиньки за

Тентетникова; молитва ее и плач на гробе матери, беседа помолвленных в саду, Чичиков отправляется по поручению генерала Бертищева к родственникам его для извещения о помолвке дочери, едет к одному из этих родственников полковнику Кошкареву".

Эти слова П.Кулиш в публикации второго тома "Мертвых душ" повторяет после окончания второй главы в обоих вариантах (с. 301 и с. 441–442) в качестве "Примечаний С.П.Шевырева". Таким образом, П.Кулиш знал о рукописи, написанной профессором С.П.Шевыревым.

Третья глава насыщена небольшими уточнениями в тексте, вариантами слов и предложений. Так, например, в академическом тексте в рассказе о распоряжении Петуха своему повару автор после слов: "И как заказывал! У мертвого бы родился аппетит" [Т. VII, с. 56] в новонайденном списке идет дополнение: "и губами подсасывал и причвякивал. Да подпарь, да дай взапреть хорошенько. А повар приговаривал тоненькой фистулой "слушаюсь! малина-с и так".

Казалось бы, на первый взгляд, небольшие уточнения, но они часто раскрывают или дополняют какую-то черту характера персонажа. Сравним два варианта текста, посвященные размышлению Костанжогло о человеколюбии.

В академическом тексте: "В человеколюбье пойдет – сделается Дон-Кишотом человеколюбья: настроит на миллион рублей.bestолковейших больниц да заведений с колонками, разорится да и пустит всех по миру: вот тебе и человеколюбье" [Т. VII, с. 68].

В новонайденном списке: "В человеколюбие пойдет русский человек сделается и тут донкишотом. Человеколюбив построит на миллион bestолковых больниц да заведений с колоннами, разорится, да и пустит всех по миру. Вот тебе и человеколюбие. Дурачье, ослы. Рассердившись Костанжогло плюнул".

Как и в предыдущей главе, здесь также встречаем замечание переписчика о пропущенном тексте. После слов в академическом издании: "Позвольте, почтеннейший, вновь обратиться к предмету прекращенного разговора. Я спрашивал вас о том как быть как поступить, как лучше приняться..." [Т. VII, с. 70] в новонайденном списке обозначено в скобках: "Здесь в разговоре между Костанжогло и Чичиковым пропуск. Должно полагать, что Костанжогло предложил Чичикову приобрести покупного имения соседа его помещика Хлобуева".

В новонайденном списке нет таких обозначений, как "неразборчиво", что встречаем в академическом да и в раннем варианте текста. Ощущается, что он переписывался набело со всеми уточнениями и

редакторской правкой. Поэтому он в стилистическом отношении более точен.

Четвертая глава также отличается многообразием исправлений, уточнений, вариантов. Так, после описания земель Костанжогло идет характеристика поместья Хлобуева. В академическом тексте она дана в таком виде: "Все провожали леса в смешении с лугами. Ни одна травка не была здесь даром, все как в божьем мире, все казалось садом. Но <1 нрзб> невольню, когда началась земля Хлобуева: скотом объединенные кустарники на место лесов, тощая, едва подымавшаяся заглушенная куколем [рожь]. Наконец вот выглянули не обнесенные загородью ветхие избы и посреди их в черне каменный необитаемый дом. Крыши, видно, не на что было сде<лать>. Так он и остался покрытый сверху соломой и почернел. Хозяин жил в другом доме одноэтажном. Он выбежал к ним навстречу в старом сюртуке, растрепанный и <в> дырявых сапогах, заспанный и опустившийся, но было что-то доброе в лице. Обрадовался им как бог весть чему" [Т. VII, с. 79].

В ранней редакции этот текст совсем отсутствует. В новонайденном списке он дан в несколько иной интерпретации: "Как только они прекратились, все пошло иначе: хлеб жиденский, на место лесов пни. Деревенька, несмотря на красивое местоположение, показывала издали запущение. Новый каменный дом, необитаемый, оставшийся в черне, выглянул прежде всего, за ним другой обитаемый, но маленький и старенький. Хозяина нашли они растрепанного, заспанного, недавно проснувшегося. Ему было лет сорок. Галстук у него был повязан на сторону; на сюртуке была заплатка, на сапоге дырка. Приезду гостей он обрадовался, как бог весть чему".

Эти же слова находим в публикации П.Кулиша в варианте "исправленного вида" (с. 476), но не первого, ни второго текстов нет "в первоначальном виде". Но зато в тексте "исправленного вида" эти отрывки присутствуют оба. После приведенного выше текста: "Как только они прекратились, все пошло иначе..." идет ссылка на то, что в гоголевском оригинале рукописи, по свидетельству П.Кулиша, "с боку карандашом" дан полностью приведенный выше текст, начинающийся словами: "Все провожали леса в смешении с лугами" (с. 477).

В некоторых местах новонайденного списка текст по сравнению с академическим то суживался, концентрировался, наполнялся диалогом, то заменялся совершенно другим. Сравним два текста. Академический: "Так говоря, обошли они избы, потом проехали в коляске по лугам. Места

были бы хороши, если бы не были вырублены. Открылись виды: в стороне засинел бок возвыш<енностей> тех самых, где еще недавно был Чичиков. Но ни деревни Тентетникова, ни генерала Бетрищева нельзя было увидеть. Они были заслонены горами. Опустившись вниз к лугам, где был один только ивняк и низкий топольник, высокие деревья были срублены. Они навес<тили> плохую водяную мельницу, видели реку, по которой бы можно было сплавить, если б только было что сплавить. Изредка кое-где паслась тощая скотина. Обсмотревши, не вставая с коляски, они воротились снова <в> деревню, где встретили на улице мужика, который, почесав у себя рукою пониже <спины>, так зевнул, что перепугал даже старостиных индеек. Зевота была видна на всех строениях: крыши также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул. Заплата на заплате. На одной избе вместо крыши лежали целиком ворота" [Т. VII, с. 84].

В новонайденном списке вместо этого текста вставлен следующий: "Но вот мы кажется и все осмотрели. Больше ничего нет. Хотите разве взглянуть на мельницу, впрочем в ней нет колес да и строение куда не годится.

Что же и рассматривать, – сказал Чичиков.

В таком случае пойдем домой.

И они все направили шаги к дому. На возвратном пути были виды те же. Неопрятный беспорядок так и выказывал отовсюду безобразную свою наружность. Все было опущено и запущено. Сердитая баба в замасленной дерюге, прибила до полусмерти бедную девчонку и ругала на все бока всех чертей. Подальше два мужика глядели с полнейшим равнодушием на гнев бабы. Один чесал у себя пониже спины, другой зевал. Зевота видна была на строениях, которые также зевали. Платонов, глядя на них, зевнул.

Мое то будущее достояние, мужики, – подумал Чичиков, дыра на дыре и заплата на заплате! И точно на одной избе вместо крыши лежали целиком ворота; провалившиеся окна подперты были жердями, стащенными с господского амбара".

Этот текст, кроме выделенного, полностью повторяет ранний вариант, опубликованный в академическом издании [Т. VII, с. 214–215].

Некоторые тексты, напечатанные в академическом издании, в списке расширены. Так, например, в академическом издании текст: "Сделай мне такое одолжение, сказал он вдруг, обратясь <к Платонову>: "На будущей

неделе я даю обед всем сановникам в городе...", в новонайденном списке он совершенно изменен: "Бог с нею, может и успеет.

Дурак! Подумал Чичиков. Да я бы за такой тетушкой ухаживал, как нянька за ребенком.

Что ж, ведь этак разговаривать сухо! – сказал Хлобуев. – Эй Кирюша! принеси ка еще другую бутылку шампанского.

Нет, нет, я больше не буду пить, сказал Платонов.

Я так же сказал Чичиков и оба отказались они решительно.

Ну так, по крайней мере, дайте мне слово у меня побывать в городе 8 июня, я даю обед нашим городским сановникам.

Послушайте, вскрикнул Платонов, В таком случае разорившись совершенно, а еще обед?

Что же делать? Нельзя это долг сказал Хлобуев. Они меня так же угощали".

Этот текст почти полностью совпадает с ранней редакцией, напечатанной в академическом издании [Т. VII, с. 219].

Некоторые части текста в новонайденном списке переделывались до неузнаваемости, при этом усиливались конкретные размышления, в частности, о выгодности покупки Чичиковым имения Хлобуева, и здесь снова упоминаются мертвые души. В академическом варианте этот текст сокращался, а в списке углублялся и расширялся.

Сравним, как и прежде, два отрывка, которые подверглись коренным образом изменениям.

Текст академического издания:

"Как бы то ни было, но, очутившись вдруг после фантастического, настоящим, действительным владельцем уже не фантастического имения, он стал задумчив, и предложения и мысли стали степенней и давали невольно зачительное выражение лицу. "Терпенья! Труд! Вещь нетрудная: с ними я познакомился, так сказать, с пелен детских. Мне они не в новость. Но станет ли теперь, в эти годы, столько терпенья, сколько в молодости?" Как бы то ни было, он думал о том, как последуют (?) посевы, как он бросит все глупые затеи, как будет рано вставать по утрам, как до восхода солнца распорядится, как будет весело глядеть на это возрастанье и процветанье имения; как весело потом глядеть и на детей. "Право, это настоящая жизнь. Прав Костанжогло". И самое лицо Чичикова стало как бы становиться лучше от этих мыслей. Так уже одно помышление о законном <?> облагораживает человека. Но как всегда бывает с человеком, вдруг вслед за одной мыслью налетела противоположная. "А можно поступить даже и так", – подумал <Чичиков>: – что

сначала выпродав по частям лучшие земли, заложить потом именье в ломбард вместе с мерзавцами. Можно даже и самому улизнуть, не заплатив даже и Костанжогло. Старая мысль, не то, чтобы Чичиков возымел <ее>, но она вдруг, сама собой, предстала дразня, и усмехаясь, и прищуриваясь на него. Непотребница! Егоза! И кто творец этих вдруг набегающих мыслей? Словом, во всяком случае покупка была выгодна. Он почувствовал удовольствие, – удовольствие от того, что стал теперь помещиком – помещиком не фантастическим, но действительным, помещиком, у которого есть уже и земли, и уголья, и люди. Люди не мечтательные, в воображении пребываемые, но существующие. И понемногу начал он и подпрыгивать, и потирать себе руки, и подмигивать себе самому" [Т. VII, с. 89].

Текст в списке сконцентрирован на мысли Чичикова, что делать с приобретенным имением, а также самооценкой своей личности. С академическим текстом совпадают лишь выделенные слова.

"Как ни рассматривал он, на какую сторону оборачивал, видел, что во всяком случае покупка была выгодная. Можно было поступить так, чтобы заложить одних только мертвецов и беглых. Можно было поступить и так, чтобы прежде выродать по частям все лучшие земли, а потом уже заложить в ломбард. Можно было распорядиться и так, чтобы заняться самому хозяйством и сделаться помещиком по образу Костанжогло, пользуясь его советами, как соседа и благодетеля. Можно было поступить даже и так, чтобы перепродать в частные руки имение (разумеется, если не захочется самому хозяйствовать), оставивши при себе беглых и мертвецов. Тогда представлялась и другая выгода: можно было вовсе улизнуть из этих мест и не заплатить Костанжогло денег, взятых у него займы. Странная мысль, не то, чтобы Чичиков возымел <ее>, но она вдруг, сама собой, предстала, дразня, и усмехаясь, и прищуриваясь на него. Непотребница! Егоза. Да и кто творец этих вдруг набегающих мыслей? Он почувствовал удовольствие от того, что стал теперь помещиком не фантастическим, но действительным, помещиком, у которого есть уже и земли, и уголья, и люди не мечтательные, не в воображении пребывающие, но существующие. И понемногу начал он и подпрыгивать, и потирать себе руки, и подмигивать себе самому и вытрубил на кулаке, как бы на трубе какой-то марш. И даже выговаривал вслух несколько поощрительных слов и названий себе самому в роде мордашки и каплунчика. Но потом, вспомнив, что он не один, притихнул, вдруг постарался кое как унять неумеренный порыв восторга и когда

Платонов, принявши кое какие из этих звуков на обращенную к нему речь, спросил у него: чего? Он отвечал: ничего".

Процитированный текст интересен тем, что здесь соединено несколько слоев сохранившихся вариантов. Сначала идет текст ранней рукописи со слов: "Как ни рассматривал он, на какую сторону оборачивал, видел, что во всяком случае покупка была выгодна" и заканчивая словами: "Тогда представлялась и другая выгода: можно было вовсе улизнуть из этих мест и не заплатить Костанжогло денег, взятых у него займы". В этом отрывке есть несколько разночтений с новонайденным текстом, в частности в написании фамилии Костанжогло, в ранней редакции он именуется то Попонжогло, то Скудронжогло.

Далее в новонайденном списке идет текст основной академической рукописи от слов: "Странная мысль, не то, чтобы Чичиков возымел..." и заканчивая: "И понемногу начал он и подпрыгивать, и потирать себе руки, и подмигивать себе самому". Он отсутствует в ранней рукописи. И завершает этот отрывок текст со слов: "И вытрубил на кулак, как бы на трубе какой-то марш..." и до конца абзаца: "Он отвечал: ничего", который присутствует только в новонайденном списке.

Трехслойность текста подтверждает еще раз, что новонайденный текст – это один из завершенных, ибо в нем учитываются ранее созданные тексты.

Завершается IV глава, как и предыдущая, замечанием составителя текста новонайденного списка, человек, который хорошо знал все главы II тома "Мертвых душ" Гоголя и мог утвердительно заявить: "Здесь пропуск: Чичиков улаживал дела между Леннициным и Платоновыми, потом едет к Хансаревой старухе и составляет фальшивое завещание".

В начале Заключительной главы новонайденного списка, в котором она значится V главой, есть три больших вставки, которые играют важную роль как в жизни Чичикова, так и всего последующего развития действия. Это прежде всего фрагмент, посвященный встречи Чичикова с юрисконсультom. Гоголь очень тонко раскрывает механизм использования бюрократического аппарата и делопроизводства для решения вопросов, выгодных чиновникам. Это не переделка какого-то варианта, а новый текст, дополняющий предыдущий. В новонайденном списке читаем: "Чичиков в персидском новом халате из золотистой термаламы, развалясь на диване, торговался с заезжим контрабандистом, купцом жидовского происхождения и немецкого выговора, и перед ним уже лежала купленная штука первейшего голландского полотна на рубашки и две бумажные коробки с отличнейшим мылом первостепеннейшего

свойства; это было мыло то самое, какое он некогда приобретал на Радзавиловской таможне. Оно было действительно первое по неопостижимому свойству сообщать нежность и белизну щекам изумительную. В то время, когда он как знаток покупал эти необходимые для воспитанного человека продукты, раздался гром подъехавшей кареты, отозвавшийся легким дрожанием комнатных окон и стен, и вошел его превосходительство Алексей Иванович Липицын.

На суд вашего превосходительства предоставляю какво полотно? и какое мыло? и какова эта вчерашнего дня купленная вещица?

При этом Чичиков надел на голову ермолку и вышитую золотом и бусами и очутился как персидский шах, исполненный достоинства и величия. Но его превосходительство, не отвечая на вопросы, сказал с озабоченным видом: "Мне нужно с вами поговорить о деле".

В лице заметны были и озабоченность и расстройство. Почтенный купец немецкого выговора был тот же час выслан и они остались одни".

После этих слов идет довольно большой текст, которого нет в первом академическом, но присутствует в раннем варианте с некоторыми изменениями, уточнениями и стилистической правкой. Он начинается словами: "Знаете ли вы, какая неприятность! Отыскалось другое завещание старухи..." и заканчивается: "Каких цветов пожелаете иметь, спросил купец, все так приятно колеблясь на двух опершихся в стол руках" [Т. VII, с. 230–235].

Через несколько страниц в Заключительной главе первого варианта вновь появляются большие текстовые вставки из ранней редакции, которые переходят в новонайденный список. Так, на стр. 100 текст от слов "И вдруг увидел входящего Муразова. "Ах, боже, Афанасий Васильевич. Как здоровье ваше?" и до слов "Вас жду, Семен Семенович", сказал Муразов", который составляет несколько маленьких абзацев, заменен большим расширенным текстом в ранней рукописи [Т. VII, с. 236–238] и введен в новонайденный список с некоторыми уточнениями и изменениями. Здесь появляется новый персонаж Вышнепопрамов. Интересны размышления Хлобуева о возможном использовании 10 миллионов.

В новонайденном списке рассказ о миллионщике Иване Потаповиче совпадает в несколько усовершенствованном виде с текстом, который дан в ранней редакции, хотя в первом варианте он идет в несколько иной интерпретации. В этом случае Гоголь сохраняет лишь основную мысль описанного в разных редакциях эпизода.

В тексте V заключительной главы новонайденного списка обнаружена еще одна своеобразная особенность, которая ранее не встречалась:

это наличие описания одного и того же эпизода в двух вариантах и помещение их в тексте один за другим.

Так, эпизод о предложении Муразова Хлобуеву поехать по городам и самим собирать деньги на строительство храма с благородной целью: спасение души своей, нравственное возрождение, воспроизводимый в первой редакции академического издания, повторяется в несколько измененном виде в новонайденном списке. Однако в конце текста после слов: "Повинуюсь вам и принимаю не иначе, как за указание божие". "Господи, благослови", сказал он внутренне и почувствовал, что бодрость и сила стала проникать к нему в душу. Самый ум его как бы стал пробуждаться надеждой на исход из своего печальноеисходного положения. Свет стал мерцать вдали..." [Т. VII, с. 104–105] составитель новонайденного списка в скобках замечает: "Тот же самый рассказ, но в виде более пространным. Предыдущий, как видно, был сокращением последующего". И далее идет измененный частично текст, который находим в ранней рукописи. Он совершенно изменяет целевую установку того дела, которое поручает Муразов Хлобуеву. Кроме денег, которые Хлобуеву необходимо собрать на строительство церкви, он должен также выявлять всех тех, кто недоволен властью, подстрекает к бунту, т.е. следить за неблагонадежными, а затем докладывать об этом генерал-губернатору. Это даст возможность доносителю Хлобуеву занять более выгодное место по службе. Как видим, Гоголь совершенно меняет основу благородного дела, которая ранее была связана нравственным совершенствованием человека, в частности, Хлобуева.

Зачем понадобилось составителю давать одновременно два текстовых эпизода, трудно сказать. Но сам по себе эксперимент интересен.

В представленном нами читателям новонайденном списке мы обратили внимание лишь на самые большие изменения текста в сравнении с академическим. Но и они дают возможность представить, как шел авторский поиск развития действия, характеристики не только Чичикова, но и новых персонажей, которые появляются в поэме.

Новый список выдвигает ряд вопросов, на которые необходимо ответить, в частности, какое место он занимает среди других текстовых вариантов. Карандашные исправления слов в списке даются в таком же написании, что и в опубликованном академическом тексте. Но в последнем нет приведенных нами выше отрывков, и наоборот, в нем, как мы указывали выше, есть такие места, которых нет в новонайденном списке.

Завершая сопоставительную работу новонайденного списка с опубликованными главами академического издания, а также двумя текстами второго тома "Мертвых душ" в издании П.Кулиша, мы пришли к выводу, что новонайденный список отличается от всех других своей полнотой и отредактированностью текста и может служить основой для нового издания Полного собрания сочинений Гоголя. Дата на титульном листе новонайденного списка – 1851 г. – дает право предполагать, что с ним мог быть знаком сам автор поэмы.

Литература

1. Самойленко Г.В., Самойленко О.Г. Ніжинська вища школа: сторінки історії. – Ніжин, 2005; Самойленко Г. Николай Гоголь и Нежин. – Нежин, 2008.

2. Известия Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине. – 1882. – Т. VII. – С. 1–82. В этом же томе С.И.Пономарев опубликовал библиографическую статью "Памяти Гоголя. Материалы для библиографии литературы о нем" (с. 1–60).

3. Петухов Е.В. Заметки о некоторых рукописях, хранящихся в библиотеке Историко-филологического института кн. Безбородко. – К., 1895. – 56 с.

4. Сперанский М.Н. Описание рукописей библиотеки Историко-Филологического института кн. Безбородко в Нежине. – 1900. – Т. 18. – С. 1–143; 1901. – Т. 19. – С. I–VIII; 1–39; 1904. – Т. 21. – С. 3–28; 1906. – Т. 22. – С. I–II; 1–40; Рукописное собрание библиотеки Безбородко в Нежине. Приобретения 1901–1903 гг. – Нежин, 1903. – 28 с.

5. Петухов Е.В. Письма Н.В.Гоголя к Н.Я.Прокоповичу (1832–1850) // Известия Историко-филологического института кн. Безбородко в Нежине. – 1895. – Т. 15. – С. I–VI, 1–60.

6. Сперанский М.Н. Рукописное собрание библиотеки Историко-филологического института князя Безбородко в Нежине. Приобретения 1904–1905 гг. – Нежин, 1905. – 40 с.

7. Гоголевский сборник, изданный состоящей при Историко-филологическом институте князя Безбородко гоголевской комиссией / Под ред. М.Сперанского. – К., 1902. – 445 с.

8. Библиотека С.П.Шевырева. Русский фонд Библиографическое описание. – Нежин: НГПУ, 2002. – 226 с.

9. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений. – Т. 7: Мертвые души. – М.; Л.: Изд. АН СССР, 1951. – 434 с.

10. [Гоголь Н.В.] Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма. – Т. 2 // Сочинения и письма Гоголя: В 6 т. – Т. IV / Изд П.Кулиша. – СПб., 1857. – С. 257–552.

11. Сочинения Н.В.Гоголя, найденные после его смерти. Похождения Чичикова, или Мертвые души: Поэма. – Т. 2. – М., 1855.

Организация нарратива в поэме "Мертвые души" Н.В.Гоголя

Организация нарратива художественного произведения строится в соответствии с авторской идейно-художественной концепцией. Очевидно, что концепция писателя наиболее конструктивно реализуется через значимое соотношение: автор – текст – читатель, единством которого определяется содержание художественного творчества. Возможные варианты этого соотношения, так называемого "бермудского треугольника филологии" [3, с. 3], мало исследованы, поэтому обращение к модели художественного мира поэмы "Мертвых душ" Н.В.Гоголя с точки зрения нарративной организации является актуальным. Итак, цель нашей статьи – определить особенности субъектной организации нарратива в поэтике "Мертвых душ" Н.В.Гоголя через соотношение "автор – текст – читатель".

Нарратив в поэме представлен достаточно сложным типом соотношения субъектных сфер – вначале это "я-повествование", затем в художественную ткань вводятся автор и читатель, объединенные местоимениями "мы", "наш", "наши". Нарратор не выделяется стилистически, ему не дается конкретных характеристик, не отводится определенной роли в сюжете, он "то строго объективен, то лиричен, то описывает или рассуждает, дает общий или крупный план, изображает события динамично или статично" [5, с. 189].

"Я-повествование" как разновидность нарратива признается большинством современных литературоведов особой формой субъектной организации нарратива, связанной с наличием в нем повествующего субъекта, который излагает историю и описывает мир от своего "я". Все разнообразие терминов, обозначающих этого нарратора, – "личный" (Б.Корман), "персональный" (М.-Л.Рьян), "эксплицитный" (В.Шмид) – подчеркивает прежде всего манифестацию его в тексте как некой "персоны", образ которой может быть реконструирован читателем.

В начале поэмы нарратор обозначается личным местоимением и личной формой глагола: "*я никогда не носил таких косынок...*" [1, с. 129]. Эта фраза следует за описанием наружности господина, имеющего на шее радужных цветов косынку (позже читатель узнает, что этот господин – Павел Иванович Чичиков). И затем лишь в шестой главе, начинающейся одним из самых глубоких авторских лирических отступлений, несколько раз употребляется местоимение я: "*я глядел*" [1, с. 228], "*я уже и задумывался*" [1, с. 228], "*я любопытно смотрел на высокую узкую*

деревянную колокольню" [1, с. 228], "я ждал нетерпеливо" [1, с. 228], "старался я угадать" [1, с. 229].

Читатель как элемент особой эстетической реальности включается в художественную ткань после рассуждения нарратора о мужчинах "тоненьких и толстых", с уточнением о вторых – "как Чичиков, то есть не так чтобы слишком толстые, однако ж и не тонкие" [1, с. 134]. Нарратор с сожалением подытоживает: "Увы! толстые умеют лучше на этом свете обдывать дела свои, нежели тоненькие" [1, с. 135]. Сказано ироничное "увы!", употреблено стилистически окрашенное прилагательное "тоненькие" – и читатель, подвергаясь воздействию ироничной интонации как форме воплощения авторского присутствия, "уже не равен себе, но наделен возможностью духовной сопричастности автору..." [4, с. 223]. У читателя начинает складываться представление о субъекте повествования, имеющего, скорее всего, стройное телосложение (и еще он не носит цветных косынок). Далее добавляется еще нескольких шуточных штрихов к его характеристике: "автор должен признаться, что весьма завидует аппетиту и желудку такого рода людей (подобных Чичикову – Е.Х.)" [1, с. 179–180]; "автор питает сильную робость ко всем присутственным местам" [1, с. 258].

Оценочная позиция автора-повествователя обозначается со ссылкой на восприятие читателя: "автор любит чрезвычайно быть обстоятельным во всем" [1, с. 139]. Нарратор выступает как собеседник, пытающийся внушить читателю свои мысли: "для читателя будет не лишним познакомиться с сими двумя (Петрушкой и Селифаном – Е.Х.) крепостными людьми нашего героя" [1, с. 139]. Следом за знакомством с Петрушкой должен был состояться рассказ о Селифане, к чему читатель подготавливается фразой: "Кучер Селифан был совершенно другой человек..." [1, с. 140]. Однако следующие кокетливо-иронические высказывания – "автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса" [1, с. 140]; "автор даже опасается за своего героя, который только коллежский советник" [1, с. 140] – переводят повествование в другое семантическое измерение. Такой авторский ход рассчитан на читателя-собеседника, который отражает и доверительное отношение к нему нарратора ("наш герой"), и расчет на его самостоятельную оценку происходящих событий ("свой герой"). Нарратор стремится к прямому диалогу с читателем, активизируя его воображение, предлагая самостоятельно ориентироваться в изображаемых картинах.

Ироничность в отношении "приятеля нашего Селифана" [1, с. 332] в сцене почесывания им затылка сменяется неожиданным лиризмом: "Что

означало это почесывание? ... Досада ли на то, что вот не удалось задуманная на завтра сходка с своим братом... или уже завязалась в новом месте какая зазнобушка сердечная и приходится оставлять вечернее стоянье у ворот и политичное держанье за белы ручки в тот час, как нахлобучиваются на город сумерки, детина в красной рубахе бренчит на балалайке перед дворовой челядью и плетет тихие речи разночинный отработавшийся народ... Многие разное значит у русского народа почесыванье в затылке" [1, с. 332–333]. Нарратор формирует у читателя способность видеть в простом мужике живую душу: соответственно и стиль описания не несет в себе намека на сарказм, ведь ограниченность Селифана (волею судьбы оказавшегося кучером Чичикова) – социально обусловлена, определена условиями его жизни.

Взаимосвязь нарратора и читателя, которому в поэме адресован авторский текст, зачастую выражена специфическим употреблением местоимений "мы", "наш", подразумевающих одновременно и нарратора и читателя. По всему художественному тексту рассеяны знаки присутствия нарратора, он свободно проникает в мир сюжетного действия и активно проявляет себя в нем.

С целью приобщения читателя к художественным событиям неоднократно используется словосочетания "герой наш", "герои наши", "наши приятели": "**Герой наш**, по обыкновению, сейчас вступил в разговор..." [1, с. 181]; "**герой наш** уже был средних лет и осмотрительно-охлажденного характера" [1, с. 210]; "**герой наш** и без часов был в самом веселом расположении духа" [1, с. 248]; "**герои наши** видели много бумаги..." [1, с. 258]; "прислужился **нашим** **приятелям**, как некогда *Виргилий* прислужился *Данту*..." [1, с. 261]; "**герой наш** отвечал всем и каждому и чувствовал какую-то ловкость необыкновенную" [1, с. 279] и т.д.

Моменты повествования, требующие особого участия читателя, структурно отмечаются прямыми обращениями к нему нарратора: "**Читатель**, я думаю, уже заметил..." [1, с. 168]; "Как уже видел **читатель**..." [1, с. 237]; "Здесь это замечено для того, чтобы **читатели** видели..." [1, с. 286–287]; "Там, в этой комнатке, так знакомой **читателю**..." [1, с. 392]; "**Читателю**, я думаю, приятно будет узнать..." [1, с. 351]; "**Читатель**, может быть, уже догадался, что гость был не другой кто, как наш почтенный, давно нами оставленный *Павел Иванович Чичиков*" [1, с. 387] и т.д. Нарратор предполагает у читателя наличие определенного опыта, существенного для сближения читательской позиции с позицией автора-повествователя в оценке событий и персонажей произведения.

Нередко нарратор использует предвосхищение реакций читателя как способа комического нарушения его читательских ожиданий. Например, в десятой главе по поводу рассуждений полицеймейстера о том, что Чичиков на самом деле вовсе не Чичиков, нарратор применяет элемент "игры" с читателем: *"Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным; автор тоже в угоду им готов бы назвать все это невероятным..."* [1, с. 323].

Перед читателем возникают всевозможные "маски" нарратора, органично сосуществующие в едином тексте, не нарушая его художественной логики. Так, по отношению к Чичикову нарратор становится то на позицию сомнения (*"очень сомнительно, чтобы избранный нами герой понравился читателям"*) [1, с. 339]; то на позицию прямого обличения (*"Нет, пора наконец припрячь и подлеца. Итак припряжем подлеца!"*) [1, с. 340]; то на одобрительную позицию (*"Читателю, я думаю, приятно будет узнать, что он всякие два дни переменял на себе белье..."*) [1, с. 351]; то на ироничную (*"Уже начинал было он полнеть и приходил в те круглые и приличные формы, в каких читатель застал его при заключении с ним знакомства..."*) [1, с. 351]; то на сочувственную (*"Но переносил все герой наш, переносил сильно, терпеливо переносил..."*) [1, с. 351]; то пребывает в печали (*"Быстро все превращается в человеке; не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки"*) [1, с. 359].

Благодаря такому многообразию и подвижности своих оценочных позиций, нарратор словно предлагает читателю не торопиться складывать о Чичикове какое-то законченное мнение. После, как казалось бы, утвердительной фразы под характеристикой Чичикова: *"Итак, вот весь налицо герой наш, каков он есть!"* [1, с. 359], нарратор задается неожиданным вопросом: *"Кто же он? Стало быть, подлец?"* [1, с. 359], адресованный *"доброму читателю"* [1, с. 360], чем стремится максимально активизировать роль читателя как участника художественного события.

Нарратор открыто призывает читателя поразмыслить вместе с ним: *"Почему ж подлец, зачем же быть так строго к другим? ... Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубоко устремленного взора, вы страшитесь сами устремить на что-нибудь глубокий взор, вы любите скользнуть по всему недумаящими глазами. ... А кто из вас, полный христианского смиренья, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь*

собственной души сей тяжелей запрос: "А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?" [1, с. 360–362]. Ведь и предприимчивый в финансовых делах Чичиков может чувствовать нечто "странное" и способен на "паузы". И его, русского человека Чичикова, тоже имеет в виду автор-повествователь, произнося знаменитое: "Какой же русский не любит быстрой езды". И не следует ссориться ни в коем случае со своим героем, т.к. "еще не мало пути и дороги придется им пройти вдвоем рука в руке" [1, с. 363].

Взаимосвязь нарратора и читателя находит свое выражение и на уровне авторских размышлений и восклицаний. Например: "Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно" [1, с. 143]; "Русский возница имеет доброе чутье вместо глаз; от этого случается, что он, зажмуря глаза, качает иногда во весь дух и всегда куда-нибудь да приезжает" [1, с. 162]; "Надобно сказать, что у нас на Руси если не угнались еще кой в чем другом за иностранцами, то далеко перегнули их в умении обращаться" [1, с. 168]; "Выражается сильно российский народ!" [1, с. 227]; "Итак, вот какого рода помещик стоял перед Чичиковым!" [1, с. 238]; "Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!" [1, с. 250] и т.д. Разговор, который, по мнению нарратора, может быть "не очень интересен для читателя" [1, с. 188], он оставляет за пределами читательского внимания, что служит еще одним подтверждением сближения автора-повествователя с читателем.

Нарратор неоднократно прерывает повествование вопросами, создавая иллюзию непосредственного общения с читателем: "Но зачем так долго заниматься Коробочкой? Коробочка ли, Манилов ли, хозяйственная ли жизнь или нехозяйственная – мимо их! <...> Но мимо, мимо! зачем говорить об этом?" [1, с. 177]; "Что ж делать? Русский человек, да еще и в сердцах" [1, с. 207]; "На что бы, казалось, нужна была Плюшкину такая гибель подобных изделий?" [1, с. 235] и т.д.

Авторский вопрос "зачем?" [1, с. 177] в конце третьей главы меняет тональность повествования, наступает поэтическая пауза. И.П.Золотуский называет эту паузу "явлением Гоголя в поэме" [2, с. 246], подразумеваемая, видимо, под Гоголем автора-творца и лиризм, исходящий из его собственной души. Лирические паузы помогают читателю представить облик самого повествователя-философа, который хорошо знает законы жизни. Нарратор не стремится выступать перед читателем в роли ментора, наставника, однако имеет свою независимую точку зрения и высказывает её тогда, когда это необходимо.

И ироничные и сочувственные высказывания нарратора почти во всех случаях непосредственно адресованы читателю. Например: *"Вот какой был Ноздрев!"* [1, с. 191]; *"А ведь было время, когда он только был бережливым хозяином!"* [1, с. 235]; *"Даже странно, совсем не подымается перо, точно будто свинец какой-нибудь сидит в нем"* [1, с. 274]; *"Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? Таково на Руси положение писателя!"* [1, с. 281]; *"Но странен человек: его огорчало сильно нерасположение тех самых, которых он не уважал и насчет которых отзывался резко, понося их суетность и наряды"* [1, с. 292] и т.д.

Таким образом, в поэме "Мертвые души" между явлениями, обозначаемыми словами "автор", "нарратор" и "читатель", существует глубокая внутренняя связь. Читатель неотступно ощущает присутствие нарратора, которому доступны самые сокровенные уголки внутреннего мира персонажей поэмы. Нарратор выступает как бы в качестве доверенного лица персонажей поэмы, а читателю отводится роль доверительного участливого слушателя. Читатель не показан как конкретное лицо, однако благодаря тому, что обращение нарратора к читателю органично входит в структуру повествования, реакция последнего косвенно раскрывается. В "Мертвых душах" возникает условный образ читателя, позиция которого близка нарратору: между первым и вторым не только нет конфликта, но и обнаруживается "родство душ", общность мировоззрений.

Литература

1. Гоголь Н.В. Избранные произведения. – К.: Дніпро, 1974. – 502 с.
2. Золотусский И.П. Гоголь. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 527 с., ил. – (Жизнь замечательных людей. Сер. биогр. – Вып. 11 (595).
3. Кайда Л.Г. Композиционный анализ художественного текста: Теория. Методология. Алгоритмы обратной связи. – М.: Флинта, 2000. – 152 с.
4. Корман Б. О. Соотношение понятий "автор" и "читатель" // Образцы изучения текста художественного произведения в трудах отечественных литературоведов: Учебн. пособие / Сост. Б.О.Корман; Под ред. В.И.Чулкова. – 2-е изд., доп. – Ижевск: Удм. университет, 1995. – Вып. 1. – С. 223–227.
5. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980. – 265 с.

Репрезентация концепта "душа" в поэме Н.В.Гоголя "Мертвые души"

На современном этапе развития науки о языке ни у кого не вызывает сомнений утверждение о том, что язык является кладезем науки, культуры и истории. Он изменяется по мере развития материальной и духовной жизни человека, язык является средством передачи из поколения в поколение опыта народа, его достижений.

Во взаимодействии языка и этноса, культуры и языка формируется понятие "языковая картина мира", которая является одним из способов реконструкции знаний об объективной деятельности.

В этой сложной картине мы можем выделить два яруса: первый – это универсальные понятия, выражающие общечеловеческое содержание, второй – ключевые понятия данной культуры, базирующиеся на особенностях культурного развития народа и языка.

Вот и значение слова – это понятие историческое. Оно не остается неизменным, в его содержании находят отражение те существенные признаки, которые характерны для каждого периода развития. Поэтому оказалось недостаточным оперирование категорией "понятие" в классическом представлении для когнитивистики. Был введен термин "концепт", который включает в себя, помимо предметной отнесенности, всю коммуникативно значимую информацию (исследования таких авторов, как Т.И.Клименко (2000); О.Ю.Колесов (1993); З.Д.Попова, И.А.Стернин (2001); Ю.С.Степанов (1997) и др.).

Мы обратились к концепту "душа" в поэме Н.В.Гоголя "Мертвые души", так как, с нашей точки зрения, в нем проявляется основа мировоззрения писателя, выражена главная мысль произведения. Анализ словарей дает богатый материал для размышлений о некоторых особенностях русского характера, мировосприятия русского человека в тот или иной исторический период.

В словаре Вл.Даля *душа* определяется так: "Бессмертное духовное существо, одаренное разумом и волею; в общем значении: человек с духом и телом; в более тесном: человек без плоти, бестелесный, по смерти своей; в смысле же теснейшем: жизненное существо человека, воображаемое отдельно от тела и от духа, и в этом смысле говорится, что и у животных есть душа" (Даль, 1999, т. I, с. 504).

Это определение – наилучшее, оно полностью отвечает тому концепту "душа", который присутствует в русской культуре и сегодня. И это, разумеется, не могло быть допущено с точки зрения официальных представлений советского периода. В этом значении слово *душа* синонимично слову *дух* в одном из его значений. Уже в дефинициях можно обнаружить общее и различительные признаки, в которых отражаются различия подхода к способам осмысления мира человеком. Ср.: "Дух – бестелесное существо, обитель не вещественного, а существенного мира, бесплотный житель недоступного нам духовного мира. Относя слово это к человеку, иные разумеют душу его, иные же видят в душе только то, что дает жизнь плоти, а в духе – высшую искру Божества, ум и волю, или же стремление к небесному" (Даль, 1999, т. I, с. 503). Эти различия сохраняются в производных прилагательных. Ср.: Духовный – "относящийся к Богу, церкви, вере; все, относящееся к душе человека" и душевный – "к душе относящийся, ... относящийся до сердца".

Душа противопоставлена телу. Она живет самостоятельно и покидает тело после физической смерти человека. Отсюда в языке устойчивые сочетания: "душа отлетела", "отдать Богу душу", "грешное тело всю душу съело", "отпустить душу на покаяние" и др.

Устойчивые сочетания, афористические выражения, отражающие мировоззрения человека той поры, представляют собой своеобразную "энциклопедию" русской жизни. Например: "Муж да жена – одна душа", "Что телу любо, то душе грубо", "Плоть немощна, а душа грешна".

В словаре под редакцией Д.Н.Ушакова (1996) под воздействием партийной редакции на первое место в определении было выдвинуто следующее: "1. В религиозных и идеалистических представлениях — нематериальное начало жизни, противоположаемое телу; бесплотное существо, остающееся после смерти человека" (т. I, стлб. 816). Желая соединить "религиозные" и "идеалистические" представления в некое целое и одним разом запечатлеть их штампом порочного и запретного, эта редакция одновременно стерла и важнейшее различие между "душой" и "духом". Между тем идеалистическая философия оперирует главным образом с концептом "дух", а русская повседневная духовная жизнь обладает концептом "душа", и эти концепты различны.

Чтобы поправить дело, словарь С.И.Ожегова пошел на компромисс между определениями двух различных типов, приведенными нами выше, в результате чего "душа" оказалась определенной как "1. Внутренний, психический мир человека, его сознание" (изд. 9-е, 1972 г.) и отождествленной с "сознанием".

"Словарь русского языка: В 4 т." (т. I, 1982, с. 456) несколько улучшает положение, не приравнивая "душу" к "сознанию": "Душа. 1. Внутренний психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т.п. В идеалистической философии и психологии: особое нематериальное начало, существующее якобы независимо от тела и являющееся носителем психических процессов. По религиозным представлениям: бессмертное нематериальное начало в человеке, отличающее его от животных и связывающее его с богом. 2. Совокупность характерных свойств, черт, присущих личности; характер человека".

В Большом Академическом словаре (т. I, с. 218) дано такое определение: "Условно употребляемый термин, обозначающий внутренний, психический мир человека".

Словарь эпитетов (Горбачевич, 1979, с. 131), раскрывающий семантический потенциал слова, углубляет и дополняет представления, связанные с этим понятием. В перечне характеризующих определений – эпитетов, представляющих особый способ концептуализации действительности, вновь обращает на себя внимание это свойственное русским тяготение к крайностям, которое отмечают исследователи. Ср.: благородная, чистая, возвышенная, золотая, кроткая, светлая, сильная, теплая и т.д., с одной стороны, и алчная, нечистая, хитрая, юродивая и др. (душа), с другой стороны.

В современных толковых словарях душа человека – это, в первую очередь, его внутренний мир, характер, темперамент, сердце.

В сознании русского человека душа представляется неким вместилищем, имеющим параметрические и другие зрительно воспринимаемые признаки: "широкая русская душа", "открытая душа", "душа нараспашку" (об открытом человеке), "в душе" (о тайных мыслях), "на душе" (о настроении), "душа почернела" (о переживаниях человека), "влезть в душу" (1. добиться расположения; 2. вторгнуться в личную, интимную жизнь).

Определение Вл. Даля остается, как видим, наилучшим. Поправки в нем требуют только одно: "слово "существо" надо заменить на слово "сущность", которое для Даля оставалось еще терминологически неосознанным" (Степанов, 1997).

"Душа" трудно поддается определению, где она находится – тоже проблематично, но отсутствие души в человеке ощущается отчетливо. "Бездушный" – это не бездуховный, а жестокий, черствый, равнодушный.

Для нас, людей XXI века, сочетание "мертвые души" обычно, ведь мы его слышим с детских лет (экранизации поэмы Н.В.Гоголя, разговоры старших о литературе, наконец, школьная программа по литературе

предусматривает изучение книги в 9-м классе). А в 1840-х гг. это словосочетание звучало странно, казалось непонятным. Ф.И.Буслаев рассказал в своих воспоминаниях, что, когда он "в первый раз услышал загадочное название книги, (то) сначала вообразил себе, что это какой-нибудь фантастический роман или повесть вроде "Вия" (цит. по: Смирнова-Чикина, 1974, с. 27). Действительно, название было необычно: душа человека считалась бессмертной, и вдруг мертвые души!

"Мертвые души", – писал А.И.Герцен, – это заглавие носит в себе что-то наводящее ужас". Впечатление от названия усиливалось тем, что само это выражение не употреблялось до Гоголя в литературе и вообще было мало известно. Даже знатоки русского языка, например профессор Московского университета М.П.Погодин, не знали его. Он с негодованием писал Гоголю: "Мертвых душ в русском языке нет. Есть души ревизские, приписанные, убылые, прибылые". М.П.Погодин, собиратель старинных рукописей, знаток исторических документов и русского языка, писал Гоголю с полным знанием дела (там же). Действительно, это выражение не встречалось ни в правительственных актах, ни в законах, ни в указах и других официальных документах, ни в научной, справочной, мемуарной, художественной литературе. Нет его и в словарях живого, разговорного языка гоголевских времен, например В.И.Даля.

В поэме Гоголя слово "душа" имеет несколько значений. Само название поэмы имеет двоякое толкование.

Во-первых, это было название умерших крестьян, еще продолжавших числиться в "ревизских сказках", т.е. в официальных списках крестьян, принадлежащих тому или иному помещику, за которых он должен был платить налог государству. В этих "ревизских сказках" умершие числились в живых до следующей ревизии, когда их вычеркивали из списков.

Ревизии, т.е. переписи крестьян, были начаты в 1719 г. при Петре I, когда старая "подворная" подать была заменена "подушной" – для увеличения налога в пользу государства. Крестьяне, занесенные в списки, назывались "ревизскими душами".

Во-вторых, Гоголь подразумевал под "мертвыми душами" помещиков-крепостников, угнетавших крестьян и мешавших экономическому и культурному развитию страны. Смысл заглавия выражал основную идею произведения и прогрессивные тенденции поэмы, одновременно служа завязкой сюжета, двигающей силой развития действия "Мертвых душ".

Заглавие, данное Гоголем своей поэме, было "Мертвые души", но на первом листе рукописи, представленной в цензуру, цензор А.В.Никитенко приписал: "Похождения Чичикова, или... Мертвые души". Так и называ-

лась около ста лет поэма Гоголя. Эта хитрая приписка приглушала социальное значение поэмы, отвлекала читателей от мыслей о странном названии "Мертвые души", подчеркивала значение спекуляций Чичикова. А.В.Никитенко снижал своеобразное, небывалое название, данное Гоголем, до уровня названий многочисленных романов сентиментального, романтического, охранительного толка.

Гораздо важнее буквального – иносказательный, метафорический смысл названия поэмы. Мертвые души – это помещики и чиновники, сам Чичиков. Этот смысл был очевиден уже для первых читателей Гоголя. Так, Герцен записал в дневнике в 1842 году: "...не ревизские – мертвые души, а все эти Ноздревы, Маниловы и tutti quanti (все прочие) – вот мертвые души, и мы их встречаем на каждом шагу" (цит. по: Смирнова-Чикина, 1974, с. 27).

В Толковом словаре В.И.Даля одно из значений слова "мертвый" – "человек невозрожденный, недуховный, плотской или чувственный" (Даль, 1999, т. II, с. 319). Это значение близко к тому, в котором употребляет данное слова и Гоголь.

Если же употребление словосочетания "мертвые души" характерно для умерших, то употребление этого словосочетания в отношении к живым можно встретить только в художественной литературе. Рассмотрим, кого же Гоголь Н.В. считал "мертвыми душами" в своей поэме.

Например, Манилов ведет жизнь исключительно материальную (плотскую, чувственную), поэтому настоящей жизни (то есть духовной) в нем нет: он мертв, как и другие помещики, как и сам Чичиков.

Невысокий уровень умственного развития Манилова проявляется с особенной яркостью в его поведении при предложении Чичикова приобрести у него "те души, которые точно уже умерли" ("– Я желаю иметь мертвых" – "Как-с? Извините..." [3, с. 25]). Странная просьба Чичикова повергнет Манилова в недоумение. Непривычка к мысли сказалась сразу. Он впутался в темное и преступное дело, лишь смутно сознавая его необычность и незаконность и не будучи в силах понять, в чем его суть. Манилов – безответная и безвольная жертва в руках каждого мошенника. Так, отсутствие трудовой деятельности, полная праздность превратили Манилова в "мертвую душу" дворянского государства.

Представителем купеческого сословия является Настасья Петровна Коробочка. Она чрезвычайно религиозна, она крестится, призывая на помощь "крестную силу" и, конечно, рядом с верой в бога верит в черта, вторую мистическую силу христианства. Когда Чичиков посулил ей черта,

"помещица испугалась необыкновенно" [3, с. 42]: оказывается, гадкий черт с рогами длиннее бычачьих снился ей всю ночь. Темное, смутное понимание основ морали и, возможно, ощущение противоречий своей жизни – владелицы своих братьев во Христе, крепостных – с требованиями христианства создают постоянное сознание своей греховности и боязнь наказания.

В изображении Ноздрева – помещика "с задором", как, впрочем, и дальше в изображении "страшного" Плюшкина и Собакевича, юмор Гоголя переходит в едкую и разоблачающую сатиру. По мере развития сюжета персонажи "Мертвых душ" делаются с каждой главой все более "мертвыми" и отталкивающими.

В образах Манилова, Ноздрева, Плюшкина показаны помещики, доживающие свой век. Уничтожение крепостного права и переход страны к буржуазному строю положит конец их существованию.

Создавая образ Плюшкина, Гоголь показал его в динамике развития. Предыстория Плюшкина, стечение обстоятельств, повлиявших на возникновение его жадности, объясняет, как "мудрая скупость бережливого хозяина" [3, с. 94–95] превратилась в страсть накопления, как человеческие чувства угасли в его душе, даже отцовскую любовь вытравила в нем скупость: он даже не понимает смысла покупки Чичикова. Морализирующая сила таланта Гоголя, его гуманизм проявились в раскрытии процесса утраты человеческих качеств, в создании истории человека, ставшего "прорехой на человечестве".

"Именно здесь Гоголь является великим живописцем пошлости жизни, который видит свой предмет во всей его глубине и широте и схватывает его во всей полноте и целостности его действительности" [1, т.10, с. 244].

Прокурор в "Мертвых душах" ничего не делал, на всех постановлениях подписывал "чел" (т.е. прочел), предоставляя все решения стряпчему, "первейшему хапуге в мире".

Когда его "прихватило параличом", то все "увидели, что прокурор был одно бездушное тело". Гоголь подчеркивает, что прокурор и при жизни был "мертвой душой", потому что только после смерти "узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он, по скромности своей, никогда ее не показывал" [3, с. 172].

Автор "Мертвых душ" показал в своей великой поэме, что дворянский класс, помещики представляют анахронизм, что они, будучи живыми, все же "мертвые души" русской жизни, что для них пришло время уступить свои позиции буржуазным дельцам – Чичиковым.

Проанализировав словари и изучив языковой материал произведения Гоголя "Мертвые души", мы видим, что концепт "**душа**" репрезентируется через многие лексемы. Первым значением будет являться употребление этого слова в отношении к живому человеку:

У тоненького в три года не остается ни одной души, не заложенной в ломбард; у толстого спокойно, глядя – и явился где – нибудь в конце города дом, купленный на имя жены... [3, с. 13].

В этом контексте слово "душа" помогает показать нищету "тоненького", лишившегося последнего признака принадлежности его к состоятельному кругу: нет ни одной "души" – ни одного крепостного, значит, ты бедняк.

□ *Нет, отец, богатых слишком нет. У него двадцать душ, у кого тридцать, а таких, чтоб по сотне, таких нет [3, с. 46].*

Подобные примеры мы можем встретить только в художественной литературе. В настоящее время словосочетание "души крестьян" не употребляется. Термин "душа" в этом значении употреблялся в царской России в отношении к крепостному человеку.

В тексте "Мертвых душ" встречается и слово "душенька", производное от слова *душа*. Это ласкательная форма обращения преимущественно к женщине:

"Душенька, нужно будет завтра похлопотать, чтобы в эту комнату хоть на время поставить мебель" [3, с. 24].

В нижеуказанных примерах речь пойдет о "мертвых душах". В Толковом словаре под редакцией С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой им дается такое определение: "Фиктивно числящиеся где-нибудь, в действительности, не выполняющие своих прав и обязанностей (умершие крепостные, значившиеся в ревизских сказках)".

□ *Нет, – подхватил Чичиков, – нет, я разумею предмет таков, как есть те души, которые точно уже умерли [3, с. 35].*

□ *Как, на мертвые души купчую? [3, с. 36].*

– *Уж, ты, брат, ты, ты... Я не отойду от тебя, пока не узнаю, зачем ты покушал мертвые души [3, с. 186].*

В тексте "Мертвых душ" встречается слово "душа" и со значением "внутренний психический мир человека его сознание". Это значение отражено в следующих примерах:

Побужденный признательностью, он наговорил тут же столько благодарностей, что тот смешался, весь покраснел, производил головой отрицательный жест и наконец уже выразился, что это сущее ничего, что он точно хотел бы доказать чем-нибудь сердечное влечение, магнетизм души, а умершие души в некотором роде совершенная дрянь [3, с. 36].

Из предыдущей главы уже видно, в чем состоял главный предмет его вкуса и склонностей, а потому не диво, что он скоро погрузился весь в него и телом и **душою** [3, с. 40].

И всякий народ, носящий в себе залог сил, полный творящих способностей **души**, своей яркой особенностью и других даров бога, своеобразно отличился каждый своим собственным словом, которым, выражая какой ни есть предмет, отражает в выраженье его часть собственно своего характера [3, с. 112].

В произведении мы встретили один пример, где слово "душа" выступает в значении "брать на душу что-то (устар.) – принимать на свою моральную ответственность":

□ *Хватили немножко греха на **душу**, матушка (Коробочка)* [3, с. 52].

Итак, в поэме Н.В.Гоголя "душа" употребляется в следующих значениях: 1. Внутренний психический мир человека, его сознание (СОШ). 2. В царской России крепостной крестьянин, а также вообще человек, относящийся к податному сословию (СОШ). 3. Дружеское фамильярное обращение к кому-нибудь, чаще с прибавлением слова "моя" (разг.). 4. Душенька – ласкательная форма обращения, преимущественно к женщине. 5. Брать на душу что-то (устар.) – принимать на свою моральную ответственность. 6. Мертвая душа – это фиктивно числящиеся в ревизских списках крестьяне, которые давно умерли.

Есть в названии книги и глубокий духовный смысл. Он раскрыт Гоголем в предсмертной записи: "Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом, и всяк, прелезаит иначе, есть тать и разбойник" [2, с. 11]. Укажем библейский первоисточник, которым вдохновлялся писатель: "Истинно, истинно говорю вам: кто не дверью входит во двор отчий, но перелезает инде, тот вор и разбойник..." [2, с. 11].

Выражению "мертвые души" именно Гоголь придал тот специфический смысл, в котором мы употребляем его и сегодня. Однако писатель шел здесь от евангельской традиции, к которой и восходит понимание "мертвой" души как духовно умершей. Гоголевский замысел созвучен христианскому нравственному закону, сформулированному святым апостолом Павлом: "Как в Адаме все умирают, так во Христе все оживут" [2, с. 12]. С этим связана и главная идея "Мертвых душ" – идея духовного воскресения падшего человека. Ее должен был воплотить в первую очередь главный герой поэмы. "И, может быть, в сем же самом Чичикове (...) заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес" [3, с. 199], – предсказывает писатель в XI главе "Мертвых душ" грядущее возрождение своего героя, то есть оживление его души.

Литература

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений. – М.; Л.: Изд. АН ССР, 1953–1959.
2. Воропаев В.А. Мертвые души: кто они? О названии поэмы Н.В.Гоголя // Русская речь. – 2002. – №3.
3. Гоголь Н.В. Мертвые души. – Ставрополь: Ставропольское книжное издательство, 1972.
4. Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского литературного языка. – Л., 1979.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М., 1999.
6. Клименко Т.И. Имя концепта "душа" и его отражение в словарях // Русское слово в языке и речи. – Брянск, 2000.
7. Колесов О.Ю. Концепт культуры: образ – понятие – слово // Вестник СПбГУ. Серия 2. – 1993.
8. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1997.
9. Переписка Н.В.Гоголя: В 2 т. – М., 1988.
10. Попова З.Д., Стернин И.А. Очерки по когнитивной лингвистике. – Воронеж, 2001.
11. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П.Евгеньевой. – Т. 1. – М., 1982.
12. Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. – Т. 1. – М.; Л.: Наука, 1950.
13. Смирнова-Чикина Е.С. Поэма Н.В.Гоголя "Мертвые души": Комментарий. – Л.: Просвещение, 1974.
14. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М., 1997.
15. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н.Ушакова: В 4 т. – Т. 1. – М., 1996.

Стародубец С.Н., Неронская Е.К.

О некоторых стилистических особенностях литературно-критических статей Н.В.Гоголя

*Гений – богач страшный, перед которым
ничто весь мир и все сокровища.*
Н.В.Гоголь

Неожиданно, оригинально заявил себя в русской литературе Н.В.Гоголь циклом повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки" (ч. 1, 1831 и ч. 2,

1832), по поводу которых Белинский в 1840 г. скажет: "... это совершенно новый небывалый мир искусства". Надеждин уже в 1831 г. очень верно определит глубокое внутреннее содержание всего цикла и укажет, что обращение Гоголя к Украине – это обращение к коренным, национальным первоосновам славянского мира, "... в коем сохраняются живейшие черты славянской физиономии и лучшие воспоминания славянской жизни" [8, с. 280–282].

Через пародирование романтических тайн и чудес Гоголь шел к реализму, принципы которого надо было утверждать не только практикой своего художественного дела, но и противопоставлением критическим постулатам классицизма и сентиментализма как остаточным явлениям и романтической критике.

В литературно-критических выступлениях Гоголя его противостояние эстетике романтизма обнаруживается в наличие такого существенного стилеобразующего фактора, как украинские народные песни, пословицы, шутки, прибаутки, что совершенно не характерно для стиля романтических произведений и поэтических, и прозаических. Литературная критика почувствовала это расхождение эстетики Гоголя с эстетикой романтизма, и Н.Полевой "указал" Гоголю, что его пасичник Рудой Панько ничего общего не имеет с героями Марлинского, этими образчиками подлинного романтизма. С Н.Полевым спорит, хоть и не впрямую, Пушкин, считая "Вечера..." явлением в русской литературе невиданным, т.е. ни на что не похожим, явно новаторским. Н.Надеждин тоже считал, что "Вечера..." отличаются от традиционной романтической прозы "высочайшей истинностью".

Итак, уже дебют Гоголя в литературе вызвал живые споры, столкновения мнений, разноречивые суждения. Но сам автор в полемику не вступал, если не считать нескольких замечаний по поводу дискуссии Белинского и К.Аксакова по поводу "Мертвых душ".

Но с 1834 года появятся критические заметки Гоголя по поводу "Бориса Годунова" Пушкина, поэзии И.Козлова. С 1835 года литературно-критические и публицистические выступления Гоголя станут более популярными. Тематически – это самый разнообразный материал (скульптура, живопись, музыка, средние века, преподавание истории, малороссийские песни, география и т.д.).

В жанровом отношении статьи Гоголя тоже представляют собой сложную картину, иногда приближаясь к жанрам художественных произведений. Например, заметка о "Борисе Годунове" Пушкина – лирический монолог с включением диалогических форм множественности и

разнохарактерности суждений по поводу этого произведения Пушкина в так называемом обывательском ареале. Статьи "Скульптура, живопись, музыка", "Жизнь" – философская аллегория или "эмблема".

К собственно литературной критике относятся статьи Гоголя, напечатанные в "Современнике" (1836–1837), главы IV, V, VII, X, XIII, XIV, XV, XVIII, XXXI в "Выбранных местах из переписки с друзьями" (1847) и не напечатанные при жизни Гоголя статьи "О "Современнике"", "Заметка о Мериме", "Учебная книга словесности для русского юношества". При всем универсализме гоголевской критики она оставалась в тени его художественных созданий, поэтому не сразу нашла признание. На это обстоятельство указал в начале XX века С.А.Венгеров, историк литературы, библиограф: "Если Гоголь-историк ценится у нас, обыкновенно, незаслуженно мало, то Гоголь-критик просто мало кому известен" [6, с. 55].

Внимание к литературно-критическому наследию Гоголя особенно проявилось после того, как ученый хранитель Румянцевского музея Г.П.Георгиевский издал 2 тома рукописей Гоголя. В этих рукописях обнаружился размах и настойчивость гоголевских изучений истории, этнографии, фольклора, его колоссальное трудолюбие и изыскания в других научных отраслях.

Теоретические взгляды Гоголя, все его художественно-эстетическое мировоззрение складывалось под воздействием украинской культуры, в том числе демократической, народной, "низовой", в тесном переплетении с культурой русской и западноевропейской, из философских установок немецкой диалектики. Отсюда и неординарность стиля гоголевских литературно-критических суждений.

Предположительно, статья "Несколько слов о Пушкине" написана в 1834 г., когда многие произведения Пушкина наталкивались на непонимание не только читателей, но и критиков, в том числе и Белинского. Но Гоголь категорично заявил, что Пушкин вступил в высший период своего творческого развития. В дореволюционной работе Н.К.Гудзия была дана объективная оценка гоголевской концепции: "До появления этой статьи у нас почти не существовало таких общих обзоров, посвященных рассмотрению пушкинских творений, так сказать, en masse" [7, с. 15]. (Следует уточнить: до Гоголя Иван Киреевский в своей статье "Нечто о характере поэзии Пушкина" предпринял глубокий "обзор" творчества Пушкина. Это была единственная работа в "пушкинистике" 1820–1830-х гг., которая могла конкурировать со статьей Гоголя.)

Статья Гоголя была высоко оценена Белинским: "Я не знаю лучшей и определенной характеристики национальности в поэзии, как ту,

которую сделал Гоголь в этих коротких словах, врезавшихся в моей памяти: "Истинная национальность состоит не в описании сарафана, а в самом духе народа" [5, V, с. 558]. (В 40-х гг. Белинский изменил свое мнение об "ученых статьях" Гоголя.) Гоголевская антитеза "сарафана" и "духа народа" станет литературно-критическим афоризмом в полемике западников и славянофилов, "почвенников", "органиков" и "реальных" критиков.

Статья начинается характерной для Гоголя стилистической фигурой – употреблением превосходной степени: "При имени Пушкина тотчас *осеняет* мысль о русском национальном поэте"; не клише типа "мы думаем", "нам кажется", – "осеняет". Стиль торжественного слова, сформировавшийся в древнерусской литературе. Далее: "Никто из поэтов наших не *выше* его", "не может *более* называться национальным", "он *более* *всех*", "в нем... *все* богатство, сила и гибкость нашего языка".

Свою речь о Пушкине 8 июня 1880 г. в Московском благотворительном собрании на втором торжественном заседании Общества любителей российской словесности Достоевский начал словами: "Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа, сказал Гоголь".

Эта оценка Гоголем значения Пушкина для русской культуры, для Достоевского единственно точная и убедительная. Не раз в работах о Пушкине будут цитироваться эти слова. Далее Гоголь разовьет свой тезис и выделит главное преимущество Пушкина перед другими русскими писателями: "... это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла" [5, VI, с. 56]. Многократное повторение прилагательного "русский" усиливает эффект убедительности, восхищения, преклонения перед *национальным* гением России.

Обращаясь к непонятым, непринятым, недооцененным произведениям Пушкина, Гоголь указывает на своеобразие их стилистики, на совершенство формы пушкинских творений: "Его эпитет так отчетист и смел, что иногда один заменяет целое описание; кисть его летает. Его небольшая пьеса всегда стоит целой поэмы. Вряд ли о ком из поэтов можно сказать, чтобы у него в коротенькой пьесе вмещалось столько величия, простоты и силы, сколько у Пушкина" [5, VI, с. 57].

В своих критических суждениях Гоголь не адвокатствует (Пушкин в этом не нуждается), а терпеливо объясняет адептам пушкинского роман-

тизма, что невозможно с той же яркостью и ослепительной смелостью изобразить "более спокойный и гораздо менее исполненный страстей быт русский" или "судью в истертом фраке, запачканном табаком, который невинным образом, посредством справок и выправок, пустил по миру множество всякого рода крепостных и свободных душ" [5, VI, с. 59], как изобразил Пушкин "горы Кавказа и его вольных обитателей".

Использование риторических вопросов ("По справедливости ли оценены последние его поэмы?"; "Определил ли, понял ли кто "Бориса Годунова?.."; и др.), риторических восклицаний в тексте статьи "Несколько слов о Пушкине" ("... Но горе ему, если он не умел скрыть всех ее недостатков!"; "но в этом случае прощай толпа!" и др.) – это свидетельство полемичности, диалога автора-критика с читателем, с определенным кругом литературных критиков, в том числе и с Белинским. У Гоголя есть своя аргументация в доказательствах истины. И эта аргументация несет в себе огромный эмоциональный заряд, по стилю приближаясь к лирическим отступлениям в "Мертвых душах": "Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и непрерывны, как русская природа. Их только может понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развилась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух. Потому что чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы необыкновенное было, между прочим, совершенная истина" [5, VI, с. 60].

Гоголь-художник и Гоголь-критик взаимодополняют друг друга. Поэтому в статье присутствует целый ряд выразительных эпитетов, метафор, олицетворений: "мелкие стихотворения" – "ослепительные картины", "серебряная река"; "шея, обсыпанная ночью темных кудрей"; "каскад красноречия"; "бездна пространства"; "фраза оглушает падением всей массы"; "мелкие сочинения" – "просто возвышенны"; "так яркие", "так пламенны", "так сладострастны", "так детски чисты". Очень часты употребления сравнений, как простых, так и развернутых.

О непреходящей эстетической ценности пушкинских произведений Гоголь говорит уверенно, убежденно, предвосхищая те же оценки, которые появятся значительно позже в литературоведческой пушкинистике, ибо даже его "мелкие сочинения можно назвать пробным камнем, на котором можно испытывать вкус и эстетическое чувство разбирающего их критика" [5, VI, с. 61].

Эстетические принципы Гоголя враждебны всякому "идеальничанию".

В умонастроениях 1820–1830-х гг. появилось пристрастие к философски значительному в поэзии, к ее "мысли", выраженной в эффектной, афористической форме. От поэзии ждали сентенций и апофегаем, а грань между поэзией и собственно философией незаметно, но неукоснительно стиралась. От Пушкина ожидалось соблюдение этих требований. Внешняя непритязательность и внутренняя глубина, многозначительность смысла пушкинских произведений 30-х годов оставались непонятыми современным критикам (например, Надеждину).

Гоголь же указывал, что в антологических стихотворениях "... нет красноречия, здесь одна поэзия; ... все исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; все лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия".

Гоголь не просто ценитель искусства, выступавший с тонкими суждениями, он профессионально занимался литературной критикой, хотя и эпизодически. В Полном собрании сочинений А.С.Пушкина ([3, VIII, с. 49] есть запись из дневника Пушкина от 7 апреля 1834 г.: "Гоголь по моему совету начал историю русской критики"). "История" не была написана, но в своих литературно-критических выступлениях он проявился как превосходный литературный критик, находчивый и доказательный полемист, глубокий и оригинальный теоретик в области эстетики. Современны сегодня воспринимаются рассуждения Гоголя о задачах журнальной периодики, о народности, о реализме, о содержании поэзии, языке литературных произведений. Говоря о значении Пушкина, Гоголь – его современник и в некоторой степени ученик – обстоятельно разобрался в причинах орхладжения к Пушкину русских писателей 30-х годов. ("Когда по Пушкину кручинилась миряне, Что в нем не чувствуют былого волшебства, // он думал: "Милые, кумир не умирает, // В вас юность умерла!") [4, II, с. 227]. И эта точка зрения была безоговорочно принята всем последующим пушкиноведением.

Стилистическое богатство гоголевских критических работ поразительно. Вот, например, излюбленный прием Гоголя – персонификация понятий и явлений с помощью неожиданных полуиронических деталей в сопоставлении Петербурга и Москвы в статье "Петербургские записки 1836 года". В статье "В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность" с помощью этого приема характеризуются целые исторические периоды и поэтические школы: "Наступил век Александра, опрятный, благопристойный, вылощенный..."; поэзия "сделалась сама похожею на умного и ловкого светского человека, когда он сидит в

гостиной и ведет разговор... Затем, чтобы просто повести разговор и пощеголять уменьем вести его обо всех предметах" [4, VI, с. 327].

Как изумительно "работает" "деталь" в оценках Гоголем своеобразия русских поэтов: "У каждого свой стих и свой особенный звон. Этот *металлический, бронзовый* стих Державина... этот *густой, как смола или струя столетнего тока*, стих Пушкина, этот *сияющий, праздничный* язык Языкова, *влетающий как луч в душу*, весь *сотканный из света*; этот *облитый ароматами полудня* стих Батюшкова, *сладостный, как мед из горного ущелья*; этот *легкий, воздушный* стих Жуковского, *порхающий, как неясный звук золотой арфы*; этот *тяжелый, как бы влачащийся по земле* стих Вяземского, проникнутый подчас едкой, щемящей русской грустью..." [4, VI, с. 358].

В дискурсе литературно-критических статей, эссе, заметок, этюдов Гоголя органично уживаются со стихией русского языка стихия комедий В.А.Гоголя, сказок Гулака-Артемовского, "Энеиды" И.Котляревского как опосредованное взаимопроникновение двух культур – русской и украинской.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1984–1986.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Т. 26. – Л., 1984.
3. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 8. – М.; Л., 1949.
4. Вознесенский А.А. Собр. соч.: В 3 т. – Т. 2. – М., 1984.
5. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – М.; Л., 1953–1959.
6. Венгеров С.А. Собр. соч. – Т. 2. – СПб., 1913.
7. Гудзий Н.К. Гоголь – критик Пушкина. – Киев, 1913.
8. Надеждин Н.И. Литературная критика. Эстетика. – М., 1972.

І.В.Фісак

Християнські мотиви у "Вибраних місцях із листування з друзями" М.В.Гоголя

Питання використання християнських мотивів і образів у російській літературі знайшло відображення в значній кількості наукових праць досліджень, зокрема М.Дунаєва, І.Єсаулова, А.Нямцу, І.Кирилової, С.Семенова, І.Галинської та інших літературознавців. На думку Ф.Светова, "велика російська література живе в присутності Бога, в Церкві, чи сповідує вона Його, як Гоголь у "Вибраних місцях із листування з друзями" або

Достоевський, чи від Нього відштовхується, як Толстой у "Воскресінні" [1, с. 22].

У працях О.Анненкової, С.Гончарова, О.Смирнової, І.Виноградова розглядалися питання впливу християнства на художню свідомість М.В.Гоголя. Чимало дослідників, серед яких К.Мочульський, В.Воропаєв, П.Михед, Ю.Барабаш та інші, зверталися до християнського підтексту творів М.В.Гоголя в цілому та "Вибраних місць із листування з друзями" зокрема.

Наприклад, О.Анненкова вважає, що "Вибрані місця із листування з друзями" стали книгою, "котра покликана була подолати "пугающее отсутствие света" у внутрішньому світі автора і в російському світі в цілому, тобто здійснити саме нелегкий, який вимагає духовної праці "ход обращения ко Христу" [2]. На думку К.Мочульського, етична геніальність М.В.Гоголя полягає передусім у великій силі й напруженості його моральної свідомості та моральної інтуїції; саме у "Вибраних місцях із листування з друзями" письменник "постав провісником ідеї про цілісність духовної культури, про її релігійне обґрунтування" [3]. Н.Крутікова підкреслює важливість висловлених у цьому творі ідей не лише для сучасників письменника, а й для наступних поколінь, адже в наш час актуальним є "заклик до совісті, морального вдосконалення, до усвідомлення відповідальності й обов'язку перед Вітчизною, до ідеалу всеохоплюючої любові й братерства людей" [4]. А В.Воропаєв переконаний, що "тільки детальний та об'єктивний аналіз християнського світосприйняття Гоголя наблизить нас до сприйняття глибинного змісту його творів" [5].

Мета даної роботи – простежити засвоєння М.В.Гоголем християнської культурної традиції, її художнє відображення у "Вибраних місцях із листування з друзями".

Відомо, що М.В.Гоголь виховувався в сім'ї, де панував культ любові до Бога, до церкви, до ближнього. Ще з дитинства він був знайомий із Святим Письмом, з творами святих отців і вчителів церкви. У шкільні роки його улюбленою духовною книгою стала "Лествица" Іоана Синайського. З роками письменник все більше проникав у глибинний зміст духовної літератури, про що свідчать його записи 1842–1846 років [5, с. 7–8]. Безумовно, це не могло не відобразитися на творах митця.

Уся творчість М.В.Гоголя насичена духовним змістом і пройнята християнськими мотивами. Так, за допомогою святого хреста борються з нечистою силою герої "Вечорів на хуторі біля Диканьки" та "Ночі перед Різдом". У "Невському проспекті" помітне використання сакральних чисел

"три" (біблійне значення Трійці), "чотири" (у Біблії вміщено чотири Євангелія), "сім" (божественне число Всесвіту). Християнську любов не лише один до одного, а й до випадкових подорожніх виявляють герої твору "Старосвітські поміщики". Християнську віру, котра об'єднує запорожців, додає їм сили у боротьбі з ворогом, захищає українське козацтво у повісті "Тарас Бульба". А заключна сцена "Ревізора" є символічним відтворенням картини Страшного Суду, перед яким постане кожна людина. І це лише невелика кількість прикладів, перелік яких можна продовжувати і розширювати.

Та найбільш помітним є вплив християнських традицій і духовної літератури на "Вибрані місця із листування з друзями".

Навіть за будовою книга М.В.Гоголя нагадує Біблію. "Вибрані місця із листування з друзями" складаються з багатьох окремих частин, написаних у різний час і з різного приводу й відносно незалежних одна від одної: їх об'єднують лише особа автора та спільна ідея. До того ж письменник говорить про те, свідком чого був сам, або про те, що пройшло крізь його серце й душу.

Основними композиційними елементами "Вибраних місць із листування з друзями" є біблійні поняття *гріх, слово, жертва, співчуття, любов до Бога, любов до ближнього, воскресіння* та інші, які письменник переосмислює, надаючи їм актуального змісту. Так, поняття *слово* для М.В.Гоголя поширюється на всю літературу і театр. На його думку, воно є могутнім засобом духовного виховання суспільства, тому "обращаться со словом нужно честно. Оно есть высший подарок бога человеку" [6, с. 198]. І в першу чергу це стосується тих, "у которых поприще – слово и которым определено говорить о прекрасном и возвышенном" [6, с. 199]. Джерелом духовного слова автор вважає Євангеліє. Воно, на думку П.Михеда, "було своєрідним втіленням "високої простоти", яка і видавалась письменнику естетичним орієнтиром" [7, с. 171].

Жертва у розумінні М.В.Гоголя має сенс лише тоді, коли виявляє справжню *любов до Бога*. У розділі "О помощи бедным" він пише: "нужно, чтобы помощь эта призведена была истинно христианским образом; если же она будет состоять в одной только выдаче денег, она ровно ничего не будет значить". Письменник підкреслює, що істинне значення *жертви* полягає не стільки в її матеріальному вираженні, скільки в щирості *співчуття* та виявленні *любви до ближнього*, "а состраданье есть уже начало любви... Христос принес и возвестил нам тайну, что в *любви к братьям* получаем *любовь к богу*... Идите же в мир и приобретите прежде *любовь к братьям*" [6, с. 265] (курсив мій – І.Ф.). Як бачимо, для автора ці

поняття невіддільні одне від одного, і тільки у взаємозв'язку розкривається їх глибинний християнський зміст.

Також М.В.Гоголь прагне показати читачам, що є насправді *воскресіння*. Пояснюючи, чому він спалив другий том "Мертвих душ", письменник наводить слова апостола: "Не оживет, аще не умрет", – і продовжує: "Нужно прежде умереть для того, чтобы воскреснуть" [6, с. 263]. Тобто лише тоді, коли в людях помре все зле і бруталне, суєтне і фальшиве, воскреснуть їхні душі, щоб об'єднатися й відтворити Царство Небесне на землі.

О.Анненкова зазначає, що у "Вибраних місцях із листування з друзями" "Св. Іоан Златоуст і звичайний сільський священик, поет і жінка "в простом домашнем быту" залучені до єдиної духовної праці; ...кожен може відчути, що йому "пусто и страшно" в світі, і кожному дано чекати і прагнути до світлого воскресіння" [2, с. 143].

Останній розділ книги розкриває високий зміст Світлого Воскресіння, який для автора полягає не в поцілунках, що є традиційними атрибутами свята, а в тому, щоб поглянути на людину як найвищу цінність, бо "все люди братья той же семьи, и всякому человеку имя брат". На думку письменника, це свято – "тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество" [6, с. 373, 375]. Покликане об'єднати всіх духовно, Світле Воскресіння переростає у М.В.Гоголя у прообраз нового етапу буття людства, де панують любов, добро братерство, шлях до якого повинна вказати оновлена російська душа, бо він переконаний, що Росія – найдуховніша країна.

Своє призначення письменник якраз і вбачав у тому, щоб служити справі відмирання зла й відновлення добра, наближати духовне воскресіння світу й нести слово Боже співвітчизникам. Тому зі сторінок книги до читачів промовляє рівний усім людям учень єдиного для всіх Вчителя і сам піднімається разом із ними з грішної землі до Бога, адже "для христианина нет оконченного курса; он вечно ученик и до самого гроба ученик" [6, с. 241].

Як бачимо, автор використовує біблійні образи Вчителя та учнів: дванадцять апостолів – учнів Христа – були послані проповідувати Євангеліє, нести людям мудре слово свого Вчителя і духовні дари, творити дива. Отже, у "Вибраних місцях із листування з друзями" М.В.Гоголь бере на себе роль апостола, здійснюючи духовний подвиг в ім'я Бога заради своєї землі та співвітчизників. Разом з тим він закликає кожного зі своїх сучасників стати на шлях апостольства: піднятися духовно, присвятити

життя великому служінню Христу, відновлюючи Божі заповіді на землі. До речі, в даному контексті поняття *учень* і *апостол* є синонімами.

У книзі М.В.Гоголя знайшло вияв православне устремління до Бога – "обращение человека ко Христу". Його ім'я згадується майже в кожному розділі. Хоча, на думку О.Анненкової, ці згадки мають швидше догматичний, богословський, ніж літературний характер [2, с. 140], образ Христа незримо присутній від першої до останньої сторінки твору: "Небесная милость божия отвела от меня руку смерти"; "Мы призваны в мир не затем, чтобы истреблять и разрушать, но, подобно самому богу, все направляют к добру"; "В руках милосердного бога все: и настоящее, и прошлое, и будущее"; "Для того, кто внес Христа во все дела и во все действия своей жизни, – все легко" і т.ін. [6, с. 184, 243, 285, 313].

У "Вибраних місцях із листування з друзями" чимало образів, що мають біблійне походження. Так, "голубиная душа", згадувана в розділі "Женщина в свете", та "голубиное незлобие" – в розділі "Христианин идет вперед" пов'язані зі словами Христа, зверненими до апостолів: "Вот я посылаю вас, как овец среди волков: будьте мудры, как змеи, и просты, как голуби" (Мф. 10:16) [8]. У розділі "О помощи бедным" М.В.Гоголь використовує образ сухої руки, що є в біблійній розповіді про сухорукогого (Мф. 12:10–13). Письменник ніби хоче наголосити на тому, що робити добро, зцілювати, а в даному випадку – допомагати бідним можна в будь-який день і в будь-який час. Той же, хто не хоче надавати допомогу іншому, сам нагадує сухорукогого, котрий потребує духовного зцілення.

Звернемося до розділу "Об Одиссее, переводимой Жуковским": "...одни только задние чтецы, привыкшие держаться за хвосты журнальных вождей, еще кое-что перечитывают, не замечая в простодушии, что козлы, их предводившие, давно уже остановились в раздумье, не зная сами, куда повести заблудшие стада свои". Тут є одразу три образи, що мають місце в Євангелії: вожді, причому в євангельському тексті вони сліпі (Мф. 23:16), козли (Мф. 25:32–33) та стадо (Ин. 10:16; Лк. 15:4–7). До того ж наведена цитата підкреслює, що сліпі вожді мало чим відрізняються від стада, яке взялися вести, але самі заблукали.

Хоча біблійні образи органічно вплітаються у мову "Вибраних місць із листування з друзями", проте не можна не помітити процитованих у книзі рядків з Євангелія: "Слово гнило да не исходит из уст ваших!", "Не оживет, аще не умрет", "В дому отца моего обители многи суть" та інші. Можна припустити, що М.В.Гоголь вживає їх для того, щоб підсилити найважливіші ідеї твору й сфокусувати на них увагу читачів, змусити їх зосередитися на глибинному змісті Святого Письма.

У "Вибраних місцях із листування з друзями" відчувається "что-то близкое к библейскому", помічене М.В.Гоголем у ліризмі російських поетів, що знаходить відображення не тільки в ідеях, поняттях та образах книги. П.Михед зазначає, що "Святе Письмо не тільки цитується у "Вибраних місцях", але й висвічується у мові цього твору" [7, с. 170]. Найперше – це піднесеність, величність розповіді: "облекается величием", "благодарственная песнь" ("употребляющие усилие восхищают его") (Мф. 11:12)). Також використання церковнослов'янської лексики: "упал во прах", "стремить народ к свету" ("умилосердившись над рабом твоим" (Мф. 18:27); спільнокоренових слів і тавтологічних сполучень: "безлюднее самого безлюдия", "выбирая на выбор" ("вышел сеятель сеять, и когда он сеял..." (Мф. 13:3–4).

М.В.Гоголь вживає і характерні для Біблії однотипні конструкції, і повтори частин речень: "оттого бог и ума нам не дает; оттого и будущее висит у нас у всех точно на воздухе"; "не полюбивши России, не полюбите вам своих братьев, а не полюбивши своих братьев, не возгореться вам любовью к богу..." ("И пошел дождь, и разлились реки" (Мф. 7:27); "истинно говорю вам: что вы свяжете на земле, то будет связано на небе" (Мф. 18:18)). Навіть сама будова речень і зворотів цієї книги пронизана духом Святого Письма.

Для М.В.Гоголя Євангеліє – книга життя, в якій можна знайти поради для будь-яких життєвих ситуацій і відповіді на питання, що виникають у повсякденному житті.

У розділі "Русской помещик" письменник закликає якомога частіше звертатися і до Святого Письма, і до святоотецької літератури. Необхідно це і в розмовах поміщика з селянами: "все, что им не скажешь, подкрепи тут же словами Святого писания". Але очікуваний результат буде лише тоді, коли й сам поміщик поводитиметься як справжній християнин, наставлятиме селян, щоб вони могли "наставлять и учить добру других, исполняя таким образом именно то, что повелел нам бог. ...Христос недаром сказал: "Сия вся всем приложится". М.В.Гоголь також радить читати твори Іоана Златоуста, причому читати з олівцем у руці, адже Златоуст "старался быть особенно доступным к понятиям человека простого и грубого и говорит таким живым языком о предметах нужных и даже очень высоких, что целиком можно обратить места из проповедей его к нашему мужику, он поймет" [6, с. 291]. Письменник і сам прагне до того, щоб його книга стала зрозумілою і освіченим людям, і простим селянам.

Таким чином, можна зробити висновок, що звернення М.В.Гоголя до християнських культурних традицій тісно пов'язане з духовним життям письменника. Його глибоке знання Святого Письма, церковної свято-отецької літератури знайшло вияв у "Вибраних місцях із листування з друзями" – книзі, в якій письменник прагнув передати не лише сучасникам, а й наступним поколінням високі традиції православ'я.

У "Вибраних місцях із листування з друзями" М.В.Гоголя все, що має зв'язок зі Святим Письмом, покликане посилити внутрішню ідею твору: необхідність повернення людства до духовних витоків, до біблійного бачення світу, до християнських основ буття. Тому книга М.В.Гоголя не втрачає своєї актуальності і в наш час, залишаючись дороговказом для тих, хто прагне до самовдосконалення й духовного зростання.

Література

1. Светов Ф. После подарка... // Вопросы литературы. – 1991.– №8.– С. 22–29.
2. Анненкова Е. Две книги переходного десятилетия ("Сумерки" Е.А.Баратынского и "Выбранные места из переписки с друзьями" Н.В.Гоголя) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 4. – Ніжин, 1999. – С. 133–146.
3. Мочульский К. "Выбранные места из переписки с друзьями" // Вопросы литературы. – 1989. – №11. – С. 110–123.
4. Крутікова Н. Дослідження і статті різних років. – К.: СтилоС, 2003. – 540 с.
5. Воропаев В. Поздний Гоголь (1842–1852): новые аспекты изучения // Гоголезнавчі студії. – Вип. 4. – Ніжин, 1999. – С. 4–14.
6. Гоголь Н.В. "Выбранные места из переписки с друзьями" // Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1978. – Т. 6. – С. 184–380.
7. Михед П.В. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст. – Ніжин, 2002. – 208 с.
8. Господа нашего Иисуса Христа Святое Евангелие от Матфея, Марка, Луки и Иоанна: на старословянском и русском языках. – М., 1911. – 432 с.

Н.А.Платонова

Роль "мыслей о географии" в формировании концепции художественного пространства Н.В.Гоголя

В проблеме пространственно-временной организации гоголевской фантастической повести, на наш взгляд, отдельно стоит вопрос об истоках подобных представлений и их значении. Складывались ли они постепенно, эволюционировали и осмысливались ли автором в процессе

создания произведения, или это была уже некая первично осмысленная целостность – все это важные вопросы для понимания произведений писателя (особенно фантастической повести) и гоголевской концепции времени и пространства как таковой. В данной работе мы попытаемся комплексно охарактеризовать особенности пространственной организации фантастических повестей Н.В.Гоголя, определить истоки этого представления и задачи подобного построения пространства. Сразу оговоримся, что работа будет идти по плану, составленному самим Н.В.Гоголем в работе 1829 года "Мысли о географии". Такое построение статьи (обычно исследователь оставляет подобное открытие "на потом") обусловлено умозаключением, что для писателя специфика организации художественного пространства произведения на этапе его создания была в общих чертах ясна и шла по пути не **переосмысления**, а **доосмысления** и **допонимания**.

Рассматривая особенности изучения географии в каждом из классов школы, Н.В.Гоголь впервые озвучивает мысль не только практическую, но и эстетическую по своей природе, говоря о невозможности и нецелесообразности индуктивного изучения географии: "Если же и допустить такой феномен в природе, то в голове этого феномена никогда не удержится одно прекрасное целое. Это будут тщательно отделанные, разрозненные части, которыми не управляет одна мощная жизнь, бьющая ровным пульсом по всем жилам" [1, VI, с. 343]. Высказывание отсылает нас к известному утверждению И.Г.Гердера о невозможности восстановления и воспроизведения "картины целого", посредством изображения целостного предмета по частям: "...Мое воображение отдало себя во власть этого рассказа, чтобы видеть, как был изготовлен лук Пандара, но представить его потом себе как целое во всех его частях, отбросив все посторонние излишние черты рассказа, – какой труд, какая работа!" [2, с. 167]. Мы предлагаем обратиться к особенностям пространственной организации фантастических повестей Н.В.Гоголя с целью выявления взаимосвязи его представлений о преподавании географии и пространственной организации фантастической повести, при этом мы будем говорить не о соотношении географической науки и искусства, так как вслед за И.М.Сенько признаем, что "художественное пространство повестей шире географических наименований" [3, с. 47], но о самом методе организации пространства, так как настаиваем на наличии определенной единой системы, обнаруживающей философскую и эстетическую концепции автора.

Размышляя о необходимости поступательной подачи материала, Н.В.Гоголь предлагает его двухчастное деление, где каждому из этапов придается свое значение. Так, на первом этапе ученик должен узнать "один только великий очерк всего мира, но очерк такой, который пробудил бы всю внимательность его, который показал бы всю обширность и колоссальность географического мира" [1, VI, с. 344]; на втором же этапе "он должен рассмотреть в микроскоп те предметы, которые доселе были видны простым глазом" [там же]. Примечательно, что это деление вполне соотносимо с поэтикой фантастических повестей писателя, где с первым периодом мы соотносим "Вечера на хуторе близ Диканьки" и "Миргород", а со вторым – петербургские повести. Обратим внимание, что и в ранних произведениях, и более поздних автор презентует нам художественное пространство, необходимой составляющей которого является фантастический элемент. Два противоположных по своим характеристикам пространственно-временных типа – реальный и ирреальный – существуют в одном топосе, вступают в различного рода взаимодействия друг с другом, где точкой сопряжения выступает "сквозной" герой произведения, совершающий путь от одного пространства к другому. Говоря о "великом очерке мира", Гоголь видит первоначальную необходимость дать "резкую идею о виде земли", для чего он советует "сделать всю воду белую и всю землю черною, чтобы они совершенно отделились, резкостью своею невольно вторгнулись в мысли" [1, VI, с. 345]. Эта резкая граница отделения явлений, на наш взгляд, вполне соотносима с делением художественного пространства фантастической повести на два пространственных типа, которые разные исследователи называли по-разному: "дневное и ночное" – Г.А.Гуковский [4], "бытовое" и "сказочное", "волшебное", "космическое" Ю.М.Лотман [5], "реальное" и "фантастическое" – Ю.В.Манн [6] и т.д. При этом стоит особенно отметить, что, противопоставляя реальный и ирреальный миры в художественном произведении, автор преследует ту же цель, что и в "Мыслях", – резко выделить границы миров, при этом воздержавшись не только от оценки каждого из них, но и от предпочтения одного типа пространства другому. Подобно тому, как белое в цветовой гамме отлично от черного, фантастический тип пространства по своим характеристикам отличен от бытового. Поэтому обнаружить отличие и особенности перехода героя из одного типа пространства в другой представляется возможным.

Вообще, акт перемещения в пространстве существенно значим в ранних повестях писателя. Подобные переходы, во-первых, "географически" отделяют пространственные типы друг от друга, сообщая им

определенное местоположение. Во-вторых, путь и способы перемещения из одного пространственно-временного типа в другой задают их характеристики, различия между собой и отношение к герою. Они строятся по одной модели, при этом в тексте расставлены приметы, знаменующие приближение к ирреальному типу пространства. Так, Петру, чтобы добраться до трех пригорков, где он пытался отыскать цветок папоротника, пришлось оказаться там, куда "никогда еще не случалось ему заходить" [1, I, с. 162], для Левка граница знаменуется поверхностью пруда, деду, чтоб вернуть пропавшую грамоту, понадобилось миновать шинок, свернуть на дорожку к лесу и "мимо обожженного дерева, дорожкой этою идти, идти, идти..." [там же, с. 215], Даниле Бурульбашу пришлось идти далеко к Днепру, "на выдавшийся мыс, на котором чернел старый замок" [там же, с. 297], а дед, выбирающийся из заколдованного места, хотя и понял, что "...Теперь и версты нет до баштана <...> поздненько, однако ж пришел домой" [1, I, с. 370]. Хоме Бруту и его провожатым удалось попасть на хутор сотника только после того, как они "проколесивши большую половину ночи, беспрестанно сбиваясь с дороги, выученной наизусть, они наконец спустились с крутой горы в долину" [1, II, с. 578]. Перемещаясь из одного типа пространства в другой, герои всякий раз сталкиваются с необходимостью преодоления границ, подобно тому, как возникает четко очерченная граница белого поля от черного. В поэтике фантастической повести "Вечеров" и "Миргорода" такие переходы также явно выражены. Помимо преодоления значительного расстояния, герои встречаются с незнакомой им местностью, как правило, граница обозначается неосвоенным чужим пространством (лес, терновник), временем суток (обычно ночь или сумерки), временными сдвигами или несоответствиями. Присутствует и определенная зримая граница. В "Вечере накануне Ивана Купала" это Медвежий овраг, в "Майской ночи, или Утопленнице" – гладь пруда, в "Пропавшей грамоте" – речка, в "Ночи перед Рождеством" – шлагбаум, в "Страшной мести" – лес, в "Вие" – плетень.

Обозначая всякий раз местность, значимую для жизни героя, писатель следует высказанной ранее мысли, согласно которой необходимо выяснить ее специфические топографические характеристики: "поднимается ли он [город – *Н.П.*] на горе, опрокинут ли вниз; его жизнь, его значительность, его средства". При этом важны не столько собственно географические особенности, но "характер", который "следует обозначить сильными и немногими чертами" [1, VI, с. 350], что приглашает читателя не к пассивному восприятию пространственных описаний (принимаемых в

качестве формы неосознанного введения "в текст литературного произведения элементов географического описания, либо использование географического фона как декорации к действию" [7]), но к эстетическому суждению, позволяющему понять саму суть пространства: "Вместо этого, можно занять его [ученика – Н.П.] архитектурой города, в каком вкусе он выстроен, колоссальны ли, прекрасны ли его строения" [1, VI, с. 350] (курсив мой – Н.П.). Отсылка к эстетике пространственных описаний в произведениях дает еще одну точку зрения на некоторые "географические неточности" и "временные сломы", впервые замеченные Ю.М.Лотманом. Описание фантастического пространства качественно отличается от бытового не по принципу привнесения в него доли невероятности за счет сломов, "возникших случайно в результате авторского недосмотра" [5, с. 646], но обнаружения того, что подобные свойства (сломы, несовпадения) имманентны ирреальному пространству, так как сам автор настаивал, что у него нет ничего случайного: "...Предметом избирал я только то, что сильно меня поражало" [1, VII, с. 317]. Свойства пространства, по Гоголю, в буквальном смысле проистекают из него самого, поэтому местоположение в пространстве и нестыковки во времени, на первый взгляд кажущиеся невозможными и нелепыми, остаются "незамеченным" писателем. Ирреальное пространство и прекрасно, и невозможно одновременно, но именно эта кажущаяся невозможность является отличительным его свойством: "Боже ты мой, какая ночь! Ни звезд, ни месяца; вокруг провалы; под ногами круча без дна; над головою свесилась гора и вот-вот, кажись, так и хочет оборваться на него [1, I, с. 373] или "С северной стороны все заслоняла крутая гора и подошвою своею оканчивалась у самого двора. <...> Философ стоял на высшем в дворе месте, и когда оборотился и взглянул в противоположную сторону, ему представился совершенно другой вид. Селение вместе с отлогостью скатывалось на равнину" [1, II, с. 580]. Впервые осуществляя попытку связи искусства, истории и географии, в отсутствие которой Н.В.Гоголь упрекал составителей учебных книг ("Я уже не говорю о том, что у них не представлен вовсе этот брачный союз человека с природою" [1, VI, с. 348]), писатель в фантастической повести создает "иллюзию стиха" [8, с. 144], предельно поэтизируя пейзажные описания. Эти пейзажные зарисовки, обнаруживающие необходимое сходство при отдаленности во времени создания произведений, не только открывают возможность "...Глядеть разом на все части света", потому как чрез это очевиднее будут их взаимные противоположности" [1, VI, с. 345] и проясняют "...мифологический подтекст гоголевской пространственной оппозиции" [9, с. 58], но и определяют характер пространственно-вре-

менной дивергенции петербургских повестей. С этой точки зрения очень важно описание "расступившегося горизонта" в "Страшной мести", которое, с одной стороны, практически в буквальном смысле дает возможность одновременного видения всего мира во все концы света, с другой – отменяет внутренние границы и открывает читателю суть пространственно-временной дивергенции: представляет топос, метапространство, которое лежит в основе и реального, и ирреального мира: "Вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская. – А то что такое? – допрашивал собравшийся народ старых людей, указывая на далеко мерещившиеся на небе и больше похожие на облака серые и белые вехи.– То Карпатские горы!.." [1, I, с. 323–324]. Если вооружиться подобным представлением Н.В.Гоголя о сути деления на пространственно-временные типы, а подготовленного украинскими повестями читателя принять за школьника "во втором периоде его возраста", который "...Должен рассмотреть в микроскоп те предметы, которые доселе видел простым глазом" [1, VI, с. 344], то утверждение Г.А.Гуковского касательно того, "что фантастика петербургских повестей весьма далека от фантастики "Вечеров на хуторе близ Диканьки", а также и "Вия"" [4, с. 270] уже не настолько неоспоримо. Характер ирреального в мире Петербурга необходимым образом выходит из украинских повестей, проявляется, укрупняется и индивидуализируется.

"Фантастическое в "Вечерах" не индивидуально, привычно читателю, не дает никаких неожиданных или парадоксальных поворотов изображения действительности" [4, с. 271] еще и потому, что Н.В.Гоголь, вероятно, не считал нужным его индивидуализировать, как не видел смысла давать неподготовленным школьникам сложный географический материал, где история, искусство, подземная и надземная география сливаются воедино. Миру Петербурга, в отличие от картин Малороссии, чужды широкие панорамы и ретроспекции. С одной стороны, это обуславливается топографически: в пределах города трудно найти возможность панорам. Это некая совокупность мест, пространств, в пределах которых перемещается герой, но переход из одного пространства в другое осуществляется несколько иным способом, нежели в "Вечерах" и "Миргороде". О пути речь уже не идет, перемещение заменяется волевым актом самого героя. С другой стороны, при детальном рассмотрении какого-либо явления поле обзора сужается. В петербургских повестях реальное и ирреальное пространство накладываются друг на друга, тем

самым создавая сложным образом организованную реальность, где фантастическое укоренено в самой сущности мира. Подобно тому, как белый лист бумаги, если держать его против света, кажется черным, точно так же реальный мир оборачивается ирреальным. Если в ранних повестях фантастический мир присутствовал в бытовом пространстве в виде неких вкраплений, островков, которые имели четкие границы и позволяли идентифицировать пространственную принадлежность (дом Пацюка или Киевский базар), то в петербургских подобной однозначности нет. Каждое из пяти произведений на петербургскую тему предлагает нам свой способ явления ирреального пространства (сон в "Невском проспекте" и "Портрете", безумие в "Записках сумасшедшего", самодостаточность части тела в "Носе", уход в себя в "Шинели"), при этом обнаруживая мотивы, не только связывающие эти повести друг с другом, но и с ранними произведениями писателя. Так, мотив безумия и сна отсылают нас к романтической традиции, в духе которой написаны "Вечера" и "Миргород". Принятие героем пространственной формы существования, ведущей его к гибели, связывает Петра, Хому Брута, Чарткова и Башмачкина. Смерть каждого из них предельно локализована: "Ведь в самом деле, не прошло месяца, Петруся никто узнать не мог <...> Сидит на одном месте и хоть бы слово с кем" [1, I, с. 167]; Хома умирает в пространстве круга, локализацию которого усиливают стены церкви и хутор сотника; Чартков – в пространственном коридоре, созданном портретами: "Страшные портреты глядели с потолка, с полу, комната расширялась и продолжалась бесконечно..." [1, III, с. 129], мысли же Акакия Акакиевича "ворочались около одной и той же шинели" [там же, с. 189]. Фольклорная составляющая не уходит совершенно от фантастики Петербурга, но переходит на более глубокий уровень. Для примера можно привести упоминание в тексте "Шинели" о месте, где видели фантома-Башмачкина ("у Калинкина моста и далеко подальше" [там же, с. 190]). Упоминание о мертвце и Калинкином мосте наводят на мысль о фольклорном Калиновом мосте, соединяющем миры живых и мертвых (Явь и Навь) [10]. Примечательно, что мертвец-чиновник стал появляться "даже за Калинкиным мостом, наводя немалый страх на всех робких людей" [1, III, с. 191]. Это привязывание героя к определенной пространственной координате и авторское "даже" немаловажно для номинации пространственно-временного типа и определения его характеристик, потому как чиновничий мир Петербурга (мир, на первый взгляд, вполне реальный) воспринимается автором как мир ирреальный, фантастический.

Таким образом, пространственно-временная организация фантастической повести Н.В.Гоголя обнаруживает тесные связи как на уровне повестей одного цикла, так и на уровне циклов. Осмысление художественного пространства проходит путь становления от дедуктивного метода познания – акта мгновенного восприятия единства мира – к индуктивному, что позволяет создать целостное представление о мире. "Мысли о географии" стали квинтэссенцией представлений Гоголя о пространстве, способах его организации и презентации. Обнаружив и проанализировав подобные параллели между художественными и публицистическими произведениями писателя, становится очевидным, что статья стала важной вехой на пути осмысления художественного мира Н.В.Гоголем, так как в поэтике повестей используется тот же организационный принцип. Работа "Мысли о географии" дает первичную модель анализа пространственной организации фантастической повести, а высказанные в ней замечания позволяют увидеть скрытые связи и общие задачи, которые автор ставил в различные периоды своего творчества. Тем самым открывает сущность не только собственно дидактических, но и эстетических взглядов писателя.

Литература

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 5 кн. и 7 т. – М., 2006–2007. (В дальнейшем цитируем по этому изд., указывая в скобках том и страницу.)
2. Гердер И.Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований [1769] // Гердер И.Г. Избранные сочинения. – М.; Л., 1959. – С. 157–178.
3. Сенько И.М. Художественное время и пространство украинских повестей Н.В.Гоголя // Микола Гоголь і світова культура. – К.; Ніжин, 1994. – С. 46–48.
4. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959.
5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. О русской литературе. – СПб., 2005. – С. 621–659.
6. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. – М., 1988.
7. Киселев С. Из книги "Н.В.Гоголь и география". Введение // <http://www.rusk.ru/st.php?idar=111238>
8. Орлицкий Ю.Б. Н.В.Гоголь // Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. – М., 2008. – С. 138–144.
9. Киченко А. "Вечера на хуторе близ Диканьки" Гоголя: Мифопоэтическая организация пространства // Нові гоголезнавчі студії: Вип. 2 (13). – Сімферополь, 2005. – С. 55–64.
10. Фатеев Д. Мифологемы "Калинов мост" и "речка Смородинка" в устном народном творчестве и произведениях русских писателей XX века // <http://km.untitled.ru/litera/fateev2.htm>

ЗМІСТ

Шевандо І.В. Особенности художественного времени в повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба"	3
Красавіна В.В. Мовний образ українського козацтва в історичній повісті М.Гоголя "Тарас Бульба"	10
Дмитриев Е.А. Тема апостасии в повести Н.В.Гоголя "Вий"	19
Зарудня І.О. Витоки народно-фольклорних традицій і слов'янської міфології "Вечорів на хуторі біля Диканьки" М.Гоголя	22
Комисаренко А.Н. Звук в раннем творчестве Н.В.Гоголя	31
Хай М.И. Герменевтика гоголезнавчих студій: етноорганологічний аспект	40
Куркина С.П., Кривоносова М.А. Особенности украинского национального костюма в изображении Н.В.Гоголя	50
Логвіненко Н.М. Фольклорна фантастика у творах Миколи Гоголя	56
Любецкая В.В. Эстетическое прозрение и художественное ясновидение стиля Н.В.Гоголя	61
Глинка Е.В. Семантика проявления/непроявления признака звучания в произведениях Н.В.Гоголя	66
Єрмоленко С.І. Мовна картина світу М.Гоголя та її сучасне "бачення"	69
Митяй З.О. Екзистенція людського буття в мовній картині повісті М.Гоголя "Шинель"	75
Коркішко В.О. Символіка дороги в творчій спадщині М.В.Гоголя	82
Журавльова Н.М. Українська етикетна лексика та фразеологія як засіб вираження ввічливості в творах Миколи Гоголя	90
Бурдина Е.А. ЛСГ "Внешность" как способ создания образа в творчестве Н.В.Гоголя	97
Юрченко Т.Г. Лексичний фонд українських мовних одиниць у творчості Миколи Гоголя	107
Самойленко Г.В. Новонайденный список второго тома "Мертвых душ" Гоголя	112
Хомчак Е.Г. Организация нарратива в поэме "Мертвые души" Н.В.Гоголя	133
Шилина С.А. Репрезентация концепта "душа" в поэме Н.В.Гоголя "Мертвые души"	139
Стародубец С.Н., Неронская Е.К. О некоторых стилистических особенностях литературно-критических статей Н.В.Гоголя	147
Фісак І.В. Християнські мотиви у "Вибраних місцях із листування з друзями" М.В.Гоголя	153
Платонова Н.А. Роль "мыслей о географии" в формировании концепции художественного пространства Н.В.Гоголя	159

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРА ТА КУЛЬТУРА ПОЛІССЯ

Випуск 50

Творчість М.Гоголя: поетика, стиль та мова творів письменника

**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 27.10.09
Гарнітура Arial
Замовлення № 204

Формат 60x84/16
Ум. друк. арк. 9,8

Папір офсетний
Тираж 100 прим.



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