

20. Для гоголевських повістей означення «времени Хмельницького» – не рідкість. Так, наприклад, в «Страшній мести» бандурист «повел про прежню гетьманщину, за Сагайдачного і Хмельницького», коли «іноє було время: козацтво було в славі; топтало конями неприятелів, і ніхто не смел посмеяться над ним» (1/2, 161); в журнальному варіанті повісті «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала» дід дядька означає время дійства «малолетством Богдана» (I, 350).

21. Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем. – М., 1827. – С. V.

22. Рылеев К.Ф. Сочинения / Сост., вступ. ст., коммент. С.А.Фомичева. – Л., 1987. – С. 206, 213. Согласно комментарию, «имя Хмельницкого... здесь легло под перо Рылеева по ошибке», хотя, надо полагать, «не случайно Наливайко в поэме Рылеева наделяется отчасти чертами биографии Хмельницкого...» (С. 370).

23. Максимович М. Богдан Хмельницкий. Поэма в шести песнях. – Спб., 1833. – С. 3.

Семен Абрамович

### Предметний світ у Гоголя

Образ-реч, або ж так званий «предметний образ» в художній системі літератури не є сферою, яка занадто часто приваблює дослідника, хоча, починаючи від О. Потебні, образи в художньому творі розглядають як певну систему[3], як гармонійне врівноваження *образів-персонажів* (люди), *пейзажних образів* (світ природи – даної нам ззовні, «нерукотворної»), та *образів-речей* («друга природа» – світ цивілізації). Закономірно, що проблема «людини» або «людини й природи» здається завжди невичерпною, а ось зроблені нашими руками речі – люлька чи там комп'ютер – рідко коли видаються здатними на самостійне від людини існування. Вони завжди при нас, наші безсловесні пахолки. Хіба що байкарі, автори літературних казок, фантасти чи дитячі письменники вдаються до оживлення мертвого предмета, зав'язавши незвичайний і відверто «умовний» сюжет: про грізного Мийдодира або про бунт комп'ютерів, наприклад.

Щоправда, в гоголезнавстві ситуація трохи інша. Фантастичне оперування предметом традиційно потрактовується як засіб реалістичної типізації, хоча Богу одному відомо, чому це, прикладом, вареник, який сатанинським способом сам пхається до горлянки чаклуна Пацюка має бути способом реалістичної типізації – чи то чаклуни таке практикують масово? Але теза про те, що предметний світ у Гоголя є «довіском» до світу людини, увійшла до нашої свідомості з шкільної лави, як відлуння написаного в серйозних дослідженнях й переописаного в численних підручниках. Два свічки – дженджуристий, з античними фігурками грацій, поруч з кульгавим та засмальцованим «мідним інвалідом»; два обтягнені редюгою стільці поруч з модним гарнітуром – це все є, звичайно ж, засіб змалювання безгосподарності Манілова. Реалістичне письмо ж бо просто-таки вимагає подібного використання образа-речі як аксесуару середовища.

До образа-речі в прозі Гоголя як до самостійного об'єкта дослідження звертався, здається, лише один-єдиний дослідник [7], чий цікаві спостереження

хочеться продовжити. В масі ж своїй погляд літературознавців на цю проблему можна уявити через сумарну позицію Г.Гачева, який який протиставляє образ “ожилої речі” в мистецтві ХХ ст. манері Гоголя та Бальзака, у яких речі, мовляв, були ще безжиттєві і набували характеру лише від особистостей їхніх господарів [2, 166-167]. Проте чомусь одразу згадується шагренева шкіра або шинель Башмачкіна, яка не стільки була пошита для героя, скільки герой був призначений для неї: в системі цінностей Північної Пальміри вона являла ф о р м у, до якої Акакій Акакійович мусив долучитися мов до святих дарів; форма була життєподавча: користуватися повагою й навіть просто жити мала право лише людина, облаченна у відповідну до “Табелі про ранги” форменну одяжину. Смерть Башмачкіна викликана не самою лише застудою після втрати шинелі: Її Величність форма зволили покинути плечі невдахи [1, 102].

Справа в тому, що **сама реальність, в тому числі й предметна реальність, для Гоголя була кінець-кінцем фантомом**, і речі, здавалося б, природно створені людиною для комфорту, туди-сюди та й бунтувалися, являючи неочікувану самотужність вдачі.

Така символізація, або, якщо завгодно, міфологізація предмета явно виходить за межі реалістичного художнього узагальнення, або, як казав Шерлок Холмс, труп людини не обов'язково шукати поруч з її шафою для одягу.

Зрештою й нерукотворна природа у Гоголя не є лише сферою докладання господарських чи якихось іще утилітарних інтересів людини: кицька, що виринула була з надр садиби у “Старосвітських поміщиках” й насмерть перелякала Пульхерію Іванівну, є гінцем панічного жаху, що причаївся в вітальному буянні рослинності й чекає на жертву.

Та, здавалося б, саме річ, створена людиною, – на відміну від тварини чи пейзажу – не може не бути невід'ємною частиною гуманізованого світу. Проте, наприклад, в чарівних казках вона має якесь іманентне буття. Тут предмет, начебто й зроблений людськими руками, набуває магичної функції. За В.Проппом, це клас чарівних помічників на зразок килима-літака, клубка ниток, що вказує героєві дорогу тощо. Ці помічники є *атрибутами ініціації*, втаємничення героя, персонажа того рангу, що описаний Дж.Кемпбелом як центральна постать древніх міфологій та сакральних текстів [4]. Це пошукувач істин в позалюдському світі, який терпить муки, ба, навіть, тимчасову смерть у своєму втаємниченні.

Герой Гоголя може, звичайно, бути потракований як соціальна одиниця чи психологічний тип, що, як правило, й робиться. Але навіть Чічіков, цей репрезентивний пошляк гоголівського художнього світу, який так глибоко цікавиться “*познанням всякого рода мест*”, призначений в плані “Мертвих душ” все ж таки не для самого лише життєвого крутіства. Хай там як ремствував Белінський проти того, що саме з Чічіковим пов'язалася фінальна медитативна нота першого тому поеми, високі роздуми про долю країни, – така була воля автора. Чічіков мав стати все ж таки героєм того рангу, що проходить всі кола пекла, виривається з площини пошлості й набуває статусу “вочеловеченія”. І речі, що оточують Чічікова, від початку символічні, як оте

колесо його возика, про яке балакають на початку розвитку подій мужички, що виконують роль античного хора: доїде до Петербургу чи не доїде? Принагідно зазначимо, що Петербург в хронотопі прози Гоголя (*варті уваги в цьому відношенні спостереження Т.Агаєвої*) є тим само “зачарованим місцем”, де виповнюються бажання недосконалої людини – але дорогою ціною; хіба що щиросердечному Вакулі з “Ночі перед Різдвом” вдається без наслідків використати енергію чорта для підкорення столиці.

Щоправда, в містерії втаємничення в суть життя, яку розігрують персонажі Гоголя, предмети бувають нерідко якраз не помічниками, а хижими й розлюдненими атрибутами тотальної ворожості світу людині. Адже тут оживлення мертвого, й не лише трупа, що був донедавна живим, а й споконвічно “мертвого” – хатніх речей чи господарського реманенту, наприклад, – є звичайна річ. Навіть зроблені твоїми руками, обжиті й, здавалося б, просякнені наскрізь теплом людського буття речі ведуть потаємне й приховане власне життя, як, скажімо, двері оселі, що в “Старосвітських поміщиках” верещать на різні голоси. Червона свитка втручається в життя людей з сатанинськими нахабством і люттю, руйнуючи ідилічну “малоросійську” пастораль. Чорт в “Ночі перед Різдвом” одягнений як німець, хоча невідомо, хто шив йому чудернацький одяг; ладунка на його боці, куди він ховає вкрадений місяць, теж наче мала б робитися людськими руками, але виникає з нічого й в нікуди щезає разом з чортом.

Аж ніяк не менш агресивні й відчужені предмети, породжені “міською”, “просвітницькою” цивілізацією, яка начебто вже повністю відірвана від сільського ґрунту, цієї царини панічного жаху. Здавалося б, в цивілізованому місті, “в столиці”, де немає простору для темного марновірства, має панувати сліпуче світло розуму й гармонії. Та Петербург у Гоголя – й зовсім *ultima tulle* людської ойкумени. Він освітлений невірним й облудливим світлом нічного ліхтаря, який може облити тебе смердючим маслом (“Невський проспект”). Тут людина пожирається фантомом форми, як у “Шинелі”; тут речі набувають самостійного, незалежного від людини буття, як у “Невському проспекті”, де серед шинелей, палашів і капорів не зустрінеш людського обличчя – воно “з’їдене”, поглинене “пристойним одягом”; тут оживає страшний портрет, що губить душу Чарткова; а коли бідак Вакула з глухої, далекої батьківщини своєї дістається за допомогою чорта до фантазмагоричної столиці й здобуває-таки катеринині пантофельки для своєї ненаглядної Оксани, то зрештою віддає їх до церкви – страшно тримати в хаті (хоча чи буває щось більш абсурдне, як царицині черевички в сільській церкві?).

Володарем всіх цих капорів, палашів та шинелей є Смерть. Як не майстрували Башмачкіну пристойний, цивілізований одяг, намагаючися дати йому “путівку в життя” (“*Можно будет даже так, как пошла мода: воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике*” [3, 147]; кінець всім подібним ініціативам один: “*По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подалее стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом стащенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на*

*кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы – словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной*” [3, 164]. “Срібні лапки під апліке” міцно-таки узяли за горло людину, яка перестала задовільнятися убогою одежиною й смиренною християнською роллю “я брат твій”.

Пристойність в одязі є ознакою внутрішньої ницості, “нуля”. Обезлюднені атрибути людини в “Невському проспекті” є тому свідченням, так само, як і форменний одяг Носа: *“Через две минуты нос действительно вышел. Он был в мундире, шитом золотом, с большим стоячим воротником; на нем были замшевые панталоны; при боку шпага. По шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника”* [3, 52]. Навпаки, поки Башмачкіна не з’їдено формою, він має вигляд, далекий від пристойності: *“Он не думал вовсе о своем платье: вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжевато-мучного цвета. Воротничок на нем был узенький, низенький, так что шея его несмотря на то, что не была длинна, казалась необыкновенно длиною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы. И всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка. К тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор»* [3, 139].

Найлегше простежити незалежність речі від людини в світі Гоголя саме в костюмі персонажа. Тут скромний аксесуар стає часом чимось тривожно-загадковим. Ось персонаж “Миргородських повістей”, вдягнений у брунастий сюртук з блакитними рукавами – секрет в тому, що дивак чекає: до кінця літа блакить вигорить на сонці й колір зрівняється з брунастим. Можна, звичайно, записати це по класу “фізіологічного” опису провінційних дивацтв, але повна руйнація норм європейської пристойності (справжня *idée fixe* в часи Гоголя) й дика, первісна, на рівні іонійських натурфілософів допитливість щодо якостей речей кидає й персонажа, й ситуацію кудись далеко вбік від реалістичного побутоописання й соціально вмотивованих характерів. Це скоріше чи то свіфтівська, чи то стернівська манера передавати через образ речі поклик надлюдського в людині, спробу зрозуміти й пояснити світ, що неодмінно обертається безумством.

Й загалом Гоголь любить брати предмет наче поза його “житійською” функцією, вивертаючи його пристойне та респектабельне призначення: тут панує хаос, спростовуючи поривання людини до гармонії й ладу в земному побуті.

В предметі “цивілізації” є своя схованка: шкіряне покриття дивану відішло від основи, *“кожа осталась тоже сверху сама по себе, так что Никита засовывал под нее черные чулки, рубашки и все немытое белье”* [3, 79]. Інтер’єр благопристойної кондитерської взято в момент неприємний: *“мальчишки мели комнаты и расставляли стулья; некоторые с сонными глазами выносили на подносах горячие пирожки; на столах и стульях валялись*

*залитые кофею вчерашние газеты» [3, 51]. В будинку поліціанта – цього “повпреда цивілізації” – свій варіант достойного інтер’єра: “На дому его вся передняя, она же и столовая, была установлена сахарными головами, которые нанесли к нему из дружбы купцы» [3, 61]. Особливо ж сконденсовано цей момент «руйнації світу» там, де його намагаються “перестворити” – в майстернях митців: “Он рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках» [3, 14-15]; «Тут были старинные фамильные портреты, которых потомков, может быть, и на свете нельзя было отыскать, совершенно неизвестные изображения с порванным холстом, рамки, лишенные позолоты, – словом, всякий ветхий сор» [3, 77]; «Свет месяца озарял комнату, заставляя выступать из темных углов ее где холст, где гипсовую руку, где оставленную на стуле драпировку, где панталоны и нечищенные сапоги» [3, 86].*

В пліні сюжету **предметний образ у Гоголя – не стільки атрибут людини, скільки атрибут брєнності, тимчасовості земного.** Купа добра, що гниє в мешканні Плюшкіна, є не стільки соціально-психологічною характеристикою персонажа, скільки каталізатором того процесу гниття, який давно вже охопив душу господаря, що приліпилася до речей тимчасового світу цього. Міцні й неоківирні саморобні меблі у Собакевича – така само безнадійна спроба зачепитися “за земне”: чи ж даремно в списку мертвих душ, куплених Чічіковим у Собакевича, фігурує чудовий тєсля Степан Пробка?

Проте й численні предметні деталі “поза сюжетом” у Гоголя надзвичайно цікаві. В.Набокова чарувала здатність Гоголя плодити в неочікуваних проєкціях абсолютно “життєподібні” фігури й деталі, що не потрібні сюжету. Це деталі на зразок нових чобіт, на які ніяк не намілується епізодичний, зовсім до подій поеми не причетний офіцер у “Мертвих душах”, що ніяк не може заснути у своїй комірчині в готелі. Слушно було колись зазначено, що це автопортрет письменника, який сам мав оту пристрасть до чобітків і в такий спосіб – описуючи свої пристрасті – позбавлявся хиб характеру. Але ситуація ця не вмотивована чином, “належним” для мистецтва, що відбиває життя “в формах самого життя”. Обличчя Брюллова з ящиком фарб на голові в “Останньому дні Помпеї”, де відомий маляр передав свої риси уявному античному собрату, закономірне для глядача й відповідає пострєнєсансним принципам історичного полотна: це Художник з його атрибутами. Чобіток в “Мертвих душах” ніякої емблематики не містить, він є прихованим натяком на певні комплекси автора й вміщений до тексту за чистою примхою. Це може видатися “невмінням” дотримуватися сюжетного задуму, відступом від основної думки. Але цей момент авторської сповіді в контексті тої “енциклопедії пороку”, що її являє собою перший том поеми (“показать хотя бы с одного боку всю Русь”), не є чимось чужерідним, тим більше, що й власне Чічіков зовсім не такий вже чужак для автора (колись проф.Єрмаков, невдалий піонер фрейдизму в російському літературознавстві, не без дотєпності

відзначив, що певне співзвуччя прізвищ центрального персонажа “Мертвих душ” та автора – “Чічі-” – “Гого” – багатозначне). Й справді-бо, хіба Гоголь з його гіперкритицизмом щодо власної особистості не віддав пройдисвіту-персонажу тих рис, яких в самому собі не шанував – здатності втиратися в довіру, використовувати людей тощо? Пригадаймо напівпоблажливу, напівсердиту репліку Пушкіна щодо передачі ним Гоголеві власних сюжетів.

Функція предмета у Гоголя явно не зводиться до реалістичної типізації в традиційному розумінні цього слова (частина середовища, що характеризує його господаря). “Самовитість” речі різко відрізняє манеру Гоголя від прийомів так званих його послідовників, що утворили натуральну школу, “реалістів” у значно більш вузькому й традиційному розумінні цього слова. Момент репрезентації володаря через річ існує в системі гоголівських прийомів. Але це – цілком другорядна ситуація.

Здається, ключ до проблеми лежить в сфері традиції. Проза Гоголя багатьма генетичними зв'язками лучиться з тою старовинною бароковою філософською прозою, колись поширеною в українському письменстві, яка змальовувала брєнність світу цього, одночасно виявляючи неабияке вміння щедро передавати чуттєвий блиск таких милих і таких нетривких речей.

- 
1. *Абрамович С.Д.* Способ художественного обобщения у Н.В.Гоголя // Гоголь и современность. – К.: Вища школа, 1983.– С. 98-106.
  2. *Агаева Т.И.* Петербург Гоголя: Специфика мифологического мировидения // Николай Гоголь и мировая культура: Материалы междунар. науч. конф., посв. 185-летию со дня рождения писателя. – Киев-Нежин, 1994. – С.59-66.
  3. *Галанов Б.* Живопись словом: Портрет, пейзаж, вещь. – М.: Сов. писатель, 1974. – 342с
  4. *Гачев Г.* Образ в русской художественной культуре. – М.:Искусство, 1981-247 с.
  5. *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 7 т.– М.: “Художественная литература”, 1966. – Т.3. – 352 с.
  6. *Кемпбелл Дж.* Тысячеликий герой. – М.: Ваклер – Рефл-бук АСТ, 1997. – 378 с.
  7. *Черных Ю.* Роль вещи в прозе Н.В.Гоголя // Николай Гоголь и мировая культура: Материалы междунар. науч. конф., посвященной 185-летию со дня рождения писателя. – Киев-Нежин, 1994. – С.54-57.

**Мария Янушкевич**

**Авторская позиция предсмертного слова в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголя и «Нравственных письмах к Луцилию» Сенеки как основа своеобразия «предельного» жанра**

«Выбранные места из переписки с друзьями» (далее – ВМПД) – самое неоднозначное произведение в творческом наследии писателя, имеющее наиболее сложную судьбу, историю восприятия и интерпретации – не принятое большинством современников, долгое время замалчивающееся в литературоведческой традиции, и даже с возрождением интереса к нему буквально в последние десятилетия XX века, с возникновением своеобразного