

**ТРАДИЦІЇ КАРНАВАЛЬНОЇ І НОРМАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ
У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛІВ “ВЕЧОРИ
НА ХУТОРІ БІЛЯ ДИКАНЬКИ” Й “ПЕТЕРБУРЗЬКІ ПОВІСТІ”)**

У статті систематизовано теорію карнавальної культури М. Бахтіна та запропоновано ним методику аналізу літературних творів, сформульовано положення протилежної карнавальній (нормативної) культури та визначено набір рис, що її характеризують. Створений методичний апарат застосовано для аналізу елементів карнавальної і нормативної культур у прозі М. Гоголя та динаміки використання ним відповідних елементів цих культурних традицій.

Ключові слова: М. Бахтін, карнавальна культура, нормативна культура, М. Гоголь, “Вечори на хуторі біля Диканьки”, “Петербурзькі повісті”.

Simon Radchenko. Traditions of Carnival and Normative Cultures in Mykola Hohol's Story Collections "Evenings on a Farm Near Dikanka" and "St. Petersburg Stories"

The article systematizes M. Bakhtin's carnival culture theory and his method of analysis. The author articulates principles of non-carnival normative culture and defines its basic features. The results of analyzing carnival and normative cultural traditions incarnation in the prose by M. Hohol are presented.

Keywords: M. Bachtin, carnival culture, normative culture, Mykola Hohol, "Evenings on a Farm Near Dikanka", "St. Petersburg Stories".

Вивченню закономірностей розвитку літературного процесу, принципів зміни одних літературних напрямів іншими здавна приділяли увагу багато дослідників. Учені випробовували підходи до визначення місця художніх творів у просторі світової літератури та пропонували різноманітні моделі, наприклад, пояснювали літературний процес як циклічну зміну двох культурних традицій. “Протягом усієї людської історії “модерністські” і “постмодерністські” періоди (тобто ті, що вирізнялись вірою в поступ, у досяжність високих суспільних ідеалів, наявністю певної мрії, і навпаки, – скептицизмом, глузливим безвір'ям тощо) змінювали один одного” [7, 12], – писав Д. Затонський, презентуючи українському читачеві роман Гюнтера Грасса “Бляшаний барабан”. Постмодерні традиції в цьому творі безперечно пов’язані з культурою середньовічної площі, мають карнавальну природу та виконують відповідні дійству площі функції [14].

Риси карнавальної культури, що їх сформулював та систематизував М. Бахтін у монографії “Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та Ренесансу”, можна віднайти в мистецтві різних народів та епох. Зокрема, карнавальні традиції у збірці М. Гоголя “Вечори на хуторі біля Диканьки” зауважили численні дослідники. А на вияв традицій карнавалу в “Петербурзьких повістях” уже вплинули події життєвого і творчого шляху М. Гоголя, зокрема переїзд до Петербурга та знайомство зі столичними літературними колами.

До питань карнавальності творів цього автора літературознавці не раз звертались у контексті різноманітних наукових студій. У річищі естетики

карнавалу прозу письменника досліджував перш за все М. Бахтін, котрий сприймав Гоголя як митця “гротескної сатири (карнавального типу)” [12]. Доробок митця, спираючись на ідеї цього вченого, аналізують І. Таумов [16] та Л. Мальцев [8], проте карнавальність художнього світу не становить центральної теми їхніх студій. Із бахтінського визначення карнавальності виходить і О. Родний [15], який, однак, пише про зміну карнавальної традиції та іншу символіку “гоголівського карнавалу”.

З думкою про панівну роль карнавалу в повістях письменника полемізує Ю. Манн, указуючи лише поодинокі “напрями відхилення” від карнавальної традиції на матеріалі “Вечорів на хуторі біля Диканьки”. Водночас він переконливо доводить неамбівалентну природу фантастичного фіналу “Шинелі” та сюжетів “Петербурзьких повістей” загалом: “Окремі моменти фіналу повісті могли б навести на думку про карнавалізацію <...> однак продовженням реальних страждань людини стає примарний триумф” [10, 27]. Образ носа в контексті карнавального культу насичення проаналізувала А. Бичкова [3].

М. Бахтін визначає карнавальну культуру, спираючись на історико-літературний матеріал середньовіччя – містерії, травестії, обрядово-видовищні дійства тощо [2]. Дослідник пише про другий світ і друге життя, у якому не діють закони офіційної культури; він різко протиставлений офіційному, повсякденному життю суспільства. Учений виокремив основні риси, притаманні культурі площі, та відшукував елементи й вияви цієї культури в обрядово-видовищних творах, словесних сміхових дійствах, на сторінках роману Рабле тощо. За М. Бахтіним, основні риси середньовічного карнавалу такі: амбівалентність, двоїстість дійства, неперервність руху колесом життя, де одразу за найвищою точкою злету приходить падіння, рух до нижньої точки – смерті, після якої неминуче настає нове народження; універсальність – карнавал доступний усім і кожному, всеохопний та неунікнений; символічність – дійство пересичене символами; гротескність – містичне, фантастичне, а отже, і гротескне перебільшення, спрямоване на те, щоб увиразнити й висміяти вади людини або людства, – невід’ємна частина карнавального дійства; тілесність, надмірна увага до тіла та його функцій, до розділеного тіла та його частин на середньовічній площі вмісне концентрується навколо тих частин тіла, що відповідають за репродуктивні та метаболічні функції (саме через це романи Франсуа Рабле в офіційній культурі вважали непристойними, порнографічними).

Водночас М. Бахтін окреслює найяскравіші елементи, що показують та реалізують ідеї карнавалу, втілюють та унаочнюють основні риси відповідного типу культури. Це перш за все специфічне мовлення (лайка й похвальба, клятва, божба тощо); перекидання, перевертання, удавання іншого; низхідні лінії в описах людей і тварин; насичення та випорожнення; залежність дійства від впливу всемогутніх стихій тощо.

М. Бахтін відшукує в романі Рабле “Гаргантюа і Пантаґрюель” указані риси й доводить, що їх наявність у романі дає підстави говорити про належність твору до культури середньовічної площі. Так він пропонує інструмент для визначення елементів карнавальної культури в будь-яких літературних творах.

Аналіз найрізноманітніших творів за концепцією російського дослідника дає змогу говорити про певну їх спорідненість, віддзеркалену у використанні однакових символів та елементів. У цих елементах утілено головні риси культури середньовічної площі:

- 1) амбівалентність карнавального дійства;
- 2) універсальність карнавального простору;
- 3) символічність карнавального світу;
- 4) гротескність подій, образів, символів та персонажів;

5) культ тіла та підвладність карнавального дійства силі стихій, які створюють і руйнують світ.

Противагою карнавалізованим романам та п'єсам є ті, які не лише не містять жодної риси культури середньовічної площі, а радше антикарнавальні за суттю. Цю антикарнавальність утілено в інших рисах, що визначають правила функціонування світу конкретного твору. По суті, ці риси характеризують поняття, протилежні до тих, що визначають карнавальність у дослідницькій системі М. Бахтіна. До них належать:

1. *Скінченність* світу твору, що заступає амбівалентність й окреслює його як такий, що не може існувати вічно, не здатен до переродження, до руху колесом життя. Світ твору – не безперервний цикл смерті й народження, а обмежений відрізок часу, він має чітко визначений початок і кінець. Цей кінець – остаточний та невідворотний, і продовження бути не може. Як безапеляційно уривається життя Жульєна Сореля або Анни Кареніної, так і простір твору не може отримати друге життя, адже амбівалентного колеса тут не існує.

2. *Ієрархічність*, яка змінює універсальність карнавалу. На середньовічній площі не існує соціального поділу, немає класів, каст і верств. У реальному житті все підкорено чіткій ієрархічній структурі. Влада над життям одного опиняється в руках іншого, герой роману змушений підкоритися соціальним обставинам, що не властиво світу карнавалу.

3. *Утилітарність* символів літературного простору заступає пансимволізм. Символічним був не лише карнавал сам по собі, кожний його окремий образ та елемент був підпорядкований системі символів, що творили світ натури. Символічних дурника та короля, пекельну пашу та безліч театральних символів замінюють точні й виважені образи, які часто не лише описують явища навколишнього світу, а становлять елементи психологічного портрета героїв. Надлишковість символів карнавалу робить весь простір карнавального твору набором, а радше звалищем символів. В антикарнавальних творах навпаки: кожен із них незалежний і покликаний виконати свою конкретну функцію, як-от червоне вбрання Сореля чи славнозвісне небо Аустерліца.

4. Простір антикарнавального твору віддалений також і від фантастичного світу, занурений у буденність та реалістичність. Навіть коли трапляється щось надзвичайне, воно не постає як екстраординарне в контексті такого твору. На відміну од сповненого фантастичних елементів гротескного світу середньовічної площі, цей простір *реалістичний*. Персонажі тут точно знають: чудо не може статись і сподіватись на нього не варто.

5. Не має влади в цьому реальному світі й культ тіла, притаманний народній культурі. Еротизм сприймається як щось непристойне й порнографічне, природні потреби людини приховано за численними ритуалами та традиціями, етикетом і манірністю. Так само й видовища розділеного тіла не відповідають естетичним ідеалам антикарнавального суспільства, тому говорити про це некультурно, а все, що пов'язує людину з її тваринним походженням, приховано за мереживом *манірності та ритуалізованості*.

Ці риси: скінченність, ієрархічність, утилітарність, реалістичність і манірність – письменники втілюють у низці різноманітних елементів; за їх допомогою відображають світ у його окультуреному й рутинному вигляді, формують простір, у якому місця карнавальній культурі немає; Д. Затонський називає його "красним мистецтвом" ("изящным искусством"). Такий світ протиставлено світу середньовічної площі.

Названі риси карнавальності й антикарнавальності тією чи тією мірою присутні в усій світовій літературі, отже, методика М. Бахтіна можна застосувати

для розгляду будь-яких літературних творів. Визначення цих рис у тексті дає змогу дослідити місце твору у світовому літературному процесі. Так можна не лише з'ясувати художню мету тих чи тих елементів карнавальної культури, а й визначити їх генетичні зв'язки із творами різних епох, спираючись на єдину систему ознак. Усвідомлення взаємної протилежності рис карнавальності й антикарнавальності та їх успадкованості від одного літературного напрямку до іншого висвітлює літературний процес як циклічне за своєю суттю явище. З погляду Ю. Манна, “на спіралеподібній лінії людського буття карнавал характеризує лише окрему фазу” [9, 157].

У творах однієї доби, літературної групи, одного автора набір карнавальних рис зазнає трансформацій. Ці зміни можна пов'язати з тенденціями літературного процесу, з конкретними подіями в житті митця тощо. Так чи так, із плином часу тяжіння до традицій карнавалу змінюється на протилежне й навпаки – митець відходить від ідей антикарнавальності та звертається до культури площі. Рухові від романтичної традиції до реалістичної в М. Гоголя сприяв його переїзд до Петербурга та знайомство з О. Пушкіним. За свідченням молодшого письменника, поет запропонував початківцеві фабули “Ревізора” й “Мертвих душ”. І хоча в усіх творах Гоголя наявні містифікації, які разом з іншими елементами становлять прикмету його стилю, однак “Петербурзькі повісті” й “Ревізор” різко відрізняються від “Вечорів на хуторі біля Диканьки” відсутністю духу народності та простоти, атмосфери ярмарку, а точніше – карнавалу. Результати студій двох названих збірок свідчать про успадкування цими творами та літературними напрямами, які вони репрезентують, рис культури середньовічної площі або протилежної до неї. Навіть побіжний погляд на “Вечори...” показує, що збірка насичена духом карнавального дійства.

М. Бахтін уважав, що “всі різноманітні прояви і висловлення народної сміхової культури <...> можна розділити на три основні види...” [2, 9]. Це, по-перше, народно-святкові та бенкетні образи й форми – вуличні сміхові дійства, пародії, карнавал тощо, які не лише є сюжетною основою більшості повістей циклу “Вечори на хуторі біля Диканьки”, а й створюють простір карнавального світу повісті, адже в інших умовах такі історії не могли б відбутися. Події “Ночі перед Різдром”, наприклад, розпочинає чорт, у котрого “последняя ночь осталась шататься по белу свету и выучивать грехам добрых людей” [4, 202]. По-друге, це гротескні образи тіла, надмірність та гігантоманія, що фіксує явище у стані його зміни; їх у повісті також удосталь: розлогі описи персонажів і страв, спотворена логіка незавершеності в образах предметів і персонажів. По-третє, вуличне мовлення як засіб творення іншого світу – лайка і похвальба, божба та клятва в різних її виявах тощо. “Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал! бреше, сучий москаль” [4, 138], – читаємо ще до початку розвитку сюжету однієї з повістей – у передмові до неї. Народне мовлення, властиве всьому тексту збірки, притаманне й передньому слову Рудого Панька, дуже подібному до прологів Рабле в романі “Гаргантюа і Пантагрюель”: “Это что за невидаль: Вечера на хуторе близ Диканьки? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник!...” [4, 103]. Усі названі вияви сміхової культури в тексті збірки втілено в основних рисах карнавалу, що їх визначив М. Бахтін (див. вище).

Амбівалентність гоголівського тексту хоча й не становить найяскравішої риси його карнавального світу, але наявна повсюдно – в образах та вчинках персонажів, в описах та висміюваннях, у сюжетних елементах тощо. М. Бахтін уважав, що “гоголівський сміх у цих оповіданнях – чистий народно-святковий сміх. Він амбівалентний і стихійно-матеріалістичний” [1, 527]. Світ цих творів

теж амбівалентний: у взаємодії народу з надприродним історія не закінчується й не знає остаточної смерті, а рухається по колу з його верхньою і нижньою точками. Зокрема, у вечір проти Івана Купала Петрусь за настановою Басаврюка зриває квітку папороті, після чого повільно згасає від хвороби, аж поки, умираючи, не зникає зовсім, перетворившись на попіл. Після того ж, як юнак сягнув нижньої точки кола, а його скарб перетворився на черепки, у селі знову з'являється Басаврюк для пошуку нового скарбу; тож історія не має однозначного завершення, а розпочинається знову. Немає остаточної смерті й у повісті "Страшна помста": "Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи" [4, 278]. Та й уся історія з переродженням чаклунів на живих мерців амбівалентна. Про цю рису художнього світу Гоголя пише і Ю. Манн, також посилаючись на думку М. Бахтіна ("... Смерть старого строго пов'язано з народженням нового..." [2, 236]) і, звертаючи увагу на реалістичні твори Гоголя, оперує поняттями ускладненої або перерваної амбівалентності [11].

Безперервність зміни смерті і народження, її природність і натуральність перетворюють надприродне на органічну частину світогляду мешканців Диканьки. Можна запросто поспілкуватись у шинку із сатаною, навіть не вгадавши особи співрозмовника, а розуміння перспектив контакту з потойбічними силами не являє собою чогось надзвичайного: "Что будет, то будет, приходится просить помощи у самого черта <...> как, примерно сказать, попасть к нему на дорогу" [4, 223]. Така ж звичайна й можливість надурити, ошукати, перехитрити нечисту силу – наприклад, перехрестити карти, щоб обіграти відьму в дурня. Це можливе тому, що карнавальне дійство, культура середньовічної площі забезпечує рівність усім учасникам: вони мають однакові права та сили, поки існують у деієрархізованому світі. Найвідоміший приклад карнавальної універсальності творів Гоголя, що вже став класичним, – візит коваля Вакули разом із запорожцями до цариці в Петербург, та ще й у різдвяну ніч. Адже лише в такій ситуації будь-хто, незалежно від соціального статусу, може вільно звернутись до короля із проханням і чекати на сподіване, як це зробив Вакула. Царські особи, як і нечиста сила, тут зумисне наближені до культури народу, відповідно й до правил карнавального дійства.

Описаний світ перебуває в стані постійної зміни, незавершеності та модифікації; його логіку розкриває М. Бахтін: "У процесі багатовікового розвитку середньовічного карнавалу <...> була напрацьована особлива мова карнавальних форм і символів, мова дуже багата, яка може висловити спільне, але складне світосприйняття народу. Світосприйняття це, вороже до всього готового й завершеного, до всіх претензій на непохитність і вічність, вимагало динамічних та змінних форм гри і плину для вираження себе. Пафосом змін та оновлень, визнанням веселої відносності керівних правд і властей просякнуті всі форми й символи карнавальної мови. Їй властива логіка "зворотного", "навпаки", "навиворіт", логіка безперестанних переміщень верху і низу ("колесо") <...> світ народної культури побудований значною мірою як пародія на звичне, себто позакарнавальне життя, як "світ навиворіт" [2, 16]. Таких символів у повістях багато. Є серед них і класичні фольклорні, наприклад, згадана вище квітка папороті, належна одночасно до світу народних уявлень і до містичного потойбіччя; і притаманні середньовічній карнавальній традиції – отвір, проходячи через який, персонаж перетворюється на нечисту силу – відьму. У Гоголя цю роль, природньо, виконує димар: "Тут через трубу одной хаты клубами повалился дым и пошел тучею по небу, и вместе с дымом поднялась ведьма верхом на метле" [4, 201]. Після повернення додому через димар Солоха немовби втрачає свої магічні сили. Елементом карнавального символізму постає й червона свитка в "Сорочинському ярмарку", яка існує,

навіть якщо її порубати на шматки: “лезет один кусок к другому, и опять целая свитка” [4, 127]. Та й загалом карнавальний символізм (у реконструкції М. Бахтіна) повсюдно присутній у збірці – у зображенні подій і персонажів, у спотвореній логіці героїв тощо. Гоголь часто вдається до змінних форм: “Спереди совершенно немец: узенькая, беспрестанно вертевшаяся и нюхавшая все, что ни попадалось, мордочка оканчивалась кругленьким пяточком <...> сзади он был настоящий губернский стряпчий в мундире, потому что у него висел хвост <...> он не немец и не губернский стряпчий, а просто черт” [4, 202]. Неправильна, зворотна логіка, про яку пише літературознавець, так само притаманна персонажам цього письменника: “Горелки даже не пьют! экая пропасть! Мне кажется, пани Катерина, что он и в Господа Христа не верует” [4, 254].

Одним із тих понять, що визначають об’єкт у стані його зміни, незавершеної метаморфози, є гротеск. Перебільшення, гіперболізм, незакінченість трансформації та наявність фантастичних елементів – показова риса гротескного стилю, притаманного середньовічному карнавалу. Саме фантастичне перебільшення, перенасиченість символами й визначає гротескність карнавальної культури. Програмний приклад гротескного опису персонажа у світовій літературі – Ціннобер. Подібний до гофманівського опис знаходимо й у “Страшній помсті”: “Глянул в лицо – и лицо стало переменяться: нос вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону...” [4, 257]. Насиченість тексту фантастичними елементами, змішаними з реальністю, які також становлять ознаку гротеску, очевидна – це і присутність нечистої сили в усіх повістях збірки, і чаклунство, ворожба та відьомство, перетворення на тварин, і навіть славнозвісні гастрономічні “фокуси” Пацюка: “вареник выплеснул из миски, шлепнул в сметану, перевернулся на другую сторону, подскочил вверх и как раз попал ему в рот” [4, 224]. Прикметна та карнавальна тут також універсальність надприродніх можливостей, адже Пацюкові вареники зреагували й на роззявлений рот коваля, прагнучи нагодувати і його. Утім Вакулу це не дивує, він лиш не хоче грішити споживанням скромної їжі у Святвечір. Щоправда, це не завадило йому злітати до столиці на чортовій спині.

Так само, як і надлишковість гротескних перебільшень, тілесність карнавалу, за М. Бахтіним, покликана унаочнити матеріальність світу загалом – краєвидів, страв, товарів на ярмарку, дійових осіб повісті тощо. Культ еротичної тілесності репрезентовано в циклі не так повно, як у Ф. Рабле. Причини цього передусім цензурні. Відомо, що твори Гоголя зазнавали значного редагування, про що він сам пише в листах до О. Пушкіна. Проте назвати повісті взагалі позбавленими еротизму ніяк не можна. Крім численних історій про подружню невірність та звичку козаків навідуватися до куми, часто автор удається до описів тілесного й тоді, коли без цього можна обійтись: “...разметавшись в обворожительной нагоде, которую ночной мрак скрывал даже от нее самой...” [4, 240]. До простого, народного еротизму вдається й диканський дяк у своїх заграваннях із Солохою, та й усі стосунки із жінками, описані у збірці часто й різноманітно, зосереджені здебільшого на матеріальному, тобто на тілесному. Культ тіла в його карнавальних виявах засвідчує і значна увага автора до страв та їх споживання, про що згадано навіть у передмові до збірки, написаній від імені пасічника. Герої повістей також люблять хильнути й попоїсти, а за їх здібностями в цій сфері часто визначають козацьку силу чи глибину християнської віри. Карнавальне насичення плоттю і є тією самою “страшною помстою”, яка чекає на чаклуна в однойменній повісті: його мертві предки накидаються на нього та гризуть його тіло. Символом розділеного чортового

тіла постає і свитка в “Сорочинському ярмарку”. Порубану сокирою, її розділено на частини й розкидано по селищу. Прикметно, що ця свитка саме червона – кольору плоті й крові, а отже, викликає асоціації з карнавальним культом розділеного на частини тіла.

Світ “Вечорів на хуторі біля Диканьки” підкорюється всім карнавальним законам і втілює ідеї середньовічної площі, народної культури. Саме за близькість до народу, чистоту та простоту викладу цикл так високо оцінили сучасники. Зокрема, О. Пушкін зазначав: “Вот настоящая весёлость, искренняя, непринуждённая, без жеманства, без чопорности. А местами какая поэзия!..” [13]. Справді, повісті занурюють читача у світ українських звичаїв, побуту, створюючи особливий простір, неповторне дійство на площі; воно припало до душі й українцям, і столичним критикам. Збірка романтичних оповідань не лише стала перлиною літератури, зокрема завдяки використанню народної, а отже, і карнавальної традиції, а й відкрила молодому Гоголеві шлях до найвищих літературних кіл Росії. Там митець пише твори з місцем дії в Петербурзі. Вони втрачають дух народного свята і простого сільського життя й насичуються атмосферою столиці, її вишуканості та офіційності. Цьому сприяє і спілкування: “Но Пушкин заставил меня взглянуть на дело серьёзно. Он уже давно склонял меня приняться за большое сочинение <...>” [6, 439], – згадував Гоголь про походження сюжету “Мертвих душ”. У Петербурзі він, зберігши унікальний упізнаваний стиль, віддаляється од традицій середньовічного карнавалу з його універсальністю та гротескністю. У “Петербурзьких повістях”, наближених радше до реалістичної традиції, жодної з рис карнавалу (за визначенням М. Бахтіна) не знайти, натомість твори насичено зразками рис офіційної, антикарнавальної культури. Усі ці повісті прикметні ієрархізованістю та реалістичним світоглядом персонажів, віддалені від середньовічної площі за своєю ідеєю та суттю. Вони збагачені виявами рис некарнавальності, поява яких у творчості Гоголя збігається із часом його захоплення літературою реалізму та темою “маленької людини” в кількох із “Петербурзьких повістей”.

Насамперед порушено циклічність та амбівалентність карнавального дійства. У Петербурзі XIX ст., яким його описує Гоголь, життя не рухається колесом народження і смерті. На відміну від світу середньовічної площі, де ніщо не є остаточним, тут кожна подія та історія має чіткий фінал і загалом незворотня. Усі процеси скінченні, а події мають конкретні наслідки. Надурити фатум практично неможливо, адже беззаперечність завершення зазвичай пов'язано зі смертю персонажа. На відміну від “Вечорів...”, де смерть не є вагомою підставою для припинення життя героя, тут історія художника закінчується, коли “...нашли бездыханный труп его с перерезанным горлом... Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может со временем бы вспыхнувшего широко и ярко. Никто не поплакал над ним” [5, 33]. Більше про нього автор не згадує. Невідворотними є й інші події петербурзького світу, навіть ті, що пов'язані з містикою: “Но нос был как деревянный и падал на стол с таким странным звуком, как будто бы пробка. Лицо майора судорожно скривилось. – Неужели он не прирастет? – говорил он в испуге. Но сколько раз ни подносил он его на его же собственное место, старание было по-прежнему неуспешно” [5, 68]. Смертю завершено історії в повістях “Портрет” і “Шинель”: нового народження після них не відбувається, тож амбівалентну циклічність карнавального світу заступає реалістична скінченність. Навіть імовірно переродження Башмачкіна не належить до питомо карнавальних, адже привид зникає, отримавши потрібну йому шинель; до того ж мрець

цей – виразно матеріальний і більше схожий на одного із грабіжників, що напали на титулярного радника, аніж на самого Акакія Акакійовича.

Така скінченність та однозначність руху пов'язана із соціальною структурованістю суспільства: там, де немає нічого вічного, найбільше важать стосунки між людьми, а їх підпорядковано законам соціальної ієрархії. Приміром, непомітна персона – Башмачкін – не може самостійно вплинути на пошук своєї шинелі, тож має звернутись по допомогу до “значної особи”. Незручності викликає в майора Ковальова той факт, що його ніс перебуває в чині статського радника, а отже, більш впливовий, ніж сам майор, на чому не раз наголошено в повісті. Умовну ієрархію бачимо навіть у спільноті художників, до якої належить Чартков. Дуже чітко виражено ідею ієрархізованості суспільства в повісті “Коляска”: “Вышел генерал и встряхнулся, за ним полковник, поправляя руками султан на своей шляпе. Потом соскочил с дрожек толстый майор, держа под мышкою саблю. Потом выпрыгнули из бонвояжа тоненькие подпоручики с сидевшим на руках прапорщиком, наконец сошли с седел рисовавшие на лошадях офицеры” [5, 188]. Зверненість суспільства до питань соціальної ієрархії загалом не притаманна середньовічній площі, натомість вона становить невід’ємну рису офіційної культури, основу та обов’язковий її компонент.

Відсутність циклічного руху, безперервної зміни, скінченність простору відображено й у мові символів некарнавальних творів. На відміну од карнавальної символіки, про яку М. Бахтін пише як про символіку незавершеного, змінного світу з порушеною логікою, символіка гоголівського Петербурга загалом продиктована правилами офіційної культури, сформована без використання логіки “навиворіт”. Їй властива послідовність і незворотність, відсутність переміщень низу і верху. У столиці не сприймають логіку фантастичного, а ставляться до нього як до надприродного та неможливого, навіть якщо це неможливе відбувається прямо перед ними: “Черт его знает, как это сделалось <...> по всем приметам должно быть происшествие несбыточное: ибо хлеб – дело печеное, а нос совсем не то”; “Газета может потерять репутацию. Если всякий начнет писать, что у него сбежал нос, то...” [5, 61]. На зміну розділеній червоної свитці, що зростається сама собою, з’являється шинель, історію якої повністю підпорядковано законам реального світу від її появи й до самої смерті Акакія Акакійовича. Логіка офіційного в мові символів некарнавального поширюється й на ставлення людей до мистецтва й до грошей, яке повністю підпорядковане ієрархічності та манірності суспільства XIX ст. Автор заперечує можливість існування містичного, натурального світу в межах петербурзького суспільства загалом; саме тому художник, що присвятив себе мистецтву, залишається невідомим та безіменним, натомість ремісник Чартков стає заслуженим і поважним діячем.

Пряма й неспростовна логіка, відсутність другого світу та іншого буття безпосередньо пов'язана з реалістичністю описуваного світу. На відміну від плинності, фантастичності та гротескності карнавалу, Петербург за природою реальний та реалістичний. Звісно, майстер містифікації наповнює й цей світ чудесами, однак завжди прагне надати їм пояснення, витлумачити події правдоподібно. Наприклад, історію про привида, що краде шинелі, можна пояснити активністю грабіжників і схильністю людей до пліткарства (адже “мрець” у повісті має іншу статуру й поводить себе радше як нападник на Башмачкіна, а не як сам радник); містичний складник історії портрета – це лише сон Чарткова, та й пригоди майора Ковальова з його носом спершу було описано як сон, а пізніше просто зауважено: “Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней (історії) есть много неправдоподобного” [5, 75]. Персонажі прагнуть усьому надати природне та зрозуміле пояснення, уникаючи ідей про

фантастичність події, навіть коли вона очевидна. Рутинність і звичайність таких ситуацій призводить до того, що конкретика місця дії або окремих обставин не суттєва, тож називати їх немає потреби. Хутір із чітко описаним розташуванням змінює “Городок Б.”, у якому стоїть “*** кавалерийский полк” [5, 177]. Так само історія із шинеллю трапилась у “лучше не называть, каком департаменте” [5, 141], тобто може статись у будь-якому. Щоправда, дійовою особою може бути саме титулярний радник – герой багатьох історій про нещасну долю російського чиновника.

Життя в такому світі – реальному, ієрархізованому й підпорядкованому офіційній культурі, зумовлює появу правил і норм, які регулюють поведінку та взаємини між героями не лише функціонально (як стосунки між начальником і підлеглим, аристократом і міщанином), а й естетично, робить обов’язковим виховання відповідних манер та етичних норм, що відповідають певній культурі й ситуації. Ідея про те, як слід поводитись, супроводжує події “Петербурзьких повістей”: вона хвилює і *значну особу* (“Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?” [5, 165]), і художника Піскарьова, закоханого в пропашу жінку, що врешті-решт призводить до його самогубства. Для жодного з учасників карнавального дійства таке соціально нерівне кохання не стало б моральною проблемою. Та й загалом повісті дотримуються атмосфери манірності, притаманної світським колам столиці: “все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках, с заложеными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках” [5, 12]. Відповідно до тенденцій моди персонажі використовують незначний лексичний запас французької та прагнуть позбутись усіх можливих ознак своєї природності. Саме манірність вишуканого столичного суспільства призводить до того, що Чарткова змушують прибрати з портрета леді сліди “природного кольору обличчя”, а потім перетворити його на парсуну Психеї – ідеальне, холодне зображення грецької красуні, очищене та позбавлене впливу натури.

Наявність у “Петербурзьких повістях” усіх описаних рис некарнавального зумовлює їх значну відмінність од перших творів Гоголя – романтизованих “Вечорів на хуторі біля Диканьки” й “Ганца Кюхельгартена”. Набуття письменником визнання та знайомство зі столичними літературними діячами сприяло поступовому переходу від романтизму до реалізму, переорієнтувавши творчу увагу із природи та звичаїв українського народу на життя в столиці, чиновницький побут та проблеми “маленької людини”. Одночасно з динамічною зміною стилю Гоголь дедалі менше вдається до засобів творення карнавального світу, такого, яким його описував М. Бахтін. На відміну од “Вечорів...”, із повним арсеналом атрибутів карнавалізації, простір яких підпорядкований законам середньовічної площі, світ “Петербурзьких повістей” радше зорієнтований у протилежному напрямі, прагне дистанціюватись від середньовічного карнавалу та звернутись до нормативної культури. Цей вектор виражено в насиченості творів усіма рисами й елементами, що не властиві площадному дійству, а натомість належать офіційному, тобто некарнавальному.

Формулювання основних рис, притаманних двом культурам – нормативній і карнавальній – поза контекстом певного літературного твору, спираючись на традиції культури як такої, відповідає ідеї створення методу та інструментарію для аналізу будь-яких творів, незалежно від епохи, місця в доробку автора, літературному процесі загалом тощо. На матеріалі низки творів доведено, що визначення належності конкретного зразка до тієї чи тієї культурної традиції за наявністю перелічених рис – це дієвий метод дослідження мистецького артефакту з погляду функції карнавалу та мети використання карнавальності у творі, його місця в розвитку світової культури. Утім мова нормативної культури,

так само, як і мова карнавального світу, надзвичайно багата за своїми виявами та вираженнями й потребує розкриття її зв'язків із карнавалом, його видами та формами.

Дослідження впливу карнавальної культури на літературні твори різних країн та епох загалом демонструють відповідність карнавалізованості та антикарнавалізованості твору його належності до “красних” та “некрасних” мистецтв і підтверджує думку щодо кругообігу цих мистецтв, циклічності руху від карнавальних до нормативних тенденцій у розвитку світової літератури, водночас формуючи аналітичну систему, застосовну для розгляду будь-яких об'єктів світової культурної спадщини. Використання такого інструментарію може стати не лише джерелом інформації про світ і світогляд у минулому, а й засобом визначення актуальних тенденцій сучасного літературного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Рабле и Гоголь // *Бахтин М.М.*. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Худ. лит., 1990. – С. 526–536.
2. *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва: Худ. лит., 1990. – 544 с.
3. *Бьчкова А.Ю.* Ринология Н. В. Гоголя: типологические аспекты : Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Нац. исследоват. Томск. гос. ун-т. – Томск, 2014. – 20 с.
4. *Гоголь Н.* Вечера на хуторе близ Диканьки: Повести, изданные пасичником Рудым Паньком // *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 1. Ганц Кюхельгартен. Вечера на хуторе близ Диканьки / Ред. М. К. Клеман. – 1940. – С. 101–316.
5. *Гоголь Н.* Повести // *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 3. Повести / Ред. Комарович В. Л. – 1938. – С. 5–260.
6. *Гоголь Н.* <Авторская исповедь> // *Гоголь Н. В.* Полное собр. соч.: [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 8. Статьи / Ред. Бельчиков Н. Ф., Томашевский Б. В. – 1952. – С. 432–467.
7. *Затонський Д.* “Бляшаний барабан” Гюнтера Граса, або Чи розуміємо ми світ, у якому існуємо? // *Грас Г.* Бляшаний барабан : Пер. з нім. О. Логвиненка. – Київ: Юніверс, 2005. – С. 5–38.
8. *Мальцев А.А.* Гоголевское “карнавальное” начало в романе В. Гомбровича “Фердидурка” // *Н.В. Гоголь и славянские литературы* / РАН, Институт славяноведения ; Отв. ред. Л.Н. Будагова. – Москва: Индрик, 2012. – С. 261–270.
9. *Мани Ю.* Карнавал и его окрестности // *Вопросы литературы.* – 1995. – № 1. – С. 154–182.
10. *Мани Ю.В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. – Москва: Худож. лит., 1988. – 413 с.
11. *Мани Ю.* Амбивалентность художественного мира Гоголя. – [Електр. ресурс]. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/31/mann31.shtml>. – Назва з екрана.
12. *Паньков Н.А.* А.М. Поламишев вспоминает два разговора с М.М. Бахтиным о “карнавальная чуши бытия” / [Интервью с А.М. Поламишевым] // *Диалог.* Карнавал. Хронотоп. – Витебск, 1997. – № 4. – С. 118–123.
13. *Пушкин А.С.* Письмо к издателю “Литературных прибавлений к Русскому инвалиду”, Вечера на хуторе близ Диканьки. Изд. второе. (Рецензия). – [Електр. ресурс]. – Режим доступа: <http://gogol.lit-info.ru/gogol/vospominaniya/pushkin.htm>. – Назва з екрана.
14. *Радченко С.* Традиції карнавальної культури у творі Г. Граса “Бляшаний барабан” // *Слово і Час.* – 2015. – № 8. – С. 86–92.
15. *Родный О.В.* Карнавальность творчества Гоголя в контексте его философии // *Научный вестник Международного гуманитарного университета.* Сер.: Филология. – 2016. – № 22. – С. 34–37.
16. *Таумов И.Д.* Формы выражения авторского сознания в драматургии Н. В. Гоголя : Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Самар. гос. педагогич. ун-т. – Самара, 2006. – 22 с.

Отримано 9 березня 2017 р.

м. Київ