
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

УДК 821.161.1

Н. П. Іванова,

*к. філол. н., ст. викл. Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

О. С. Киченко,

*д. філол. н., професор Черкаського
національного університету імені Б. Хмельницького*

РОМАНТИЧНА СИМВОЛІКА ФАНТАСТИЧНОГО У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. В. ГОГОЛЯ

У статті досліджуються форми і семантика символічної поетики раннього Гоголя на матеріалі збірки «Вечори на хуторі біля Диканьки». Зазначається, що аспект символічного має глибинну культурно-історичну традицію, стає основою гоголівського художнього структурування дійсності. Художні моделі раннього Гоголя засновані на використанні семантики міфо-фольклорних мотивів дзеркала, ока, погляду, сну. У своїй сукупності ці мотиви формують романтичний принцип «символічної домінанти», і картина умовно-історичного світу «Вечорів» істотно доповнюється структуротворчим символічним контекстом, моделює універсальні (над-історичні) форми буття.

Відома дзеркальна символіка містить широкий культурний спектр – від давніх міфологічних до новітніх романтичних моделей. Їх тісний взаємозв'язок стає важливою складовою у розумінні сенсу гоголівської творчості загалом.

Ключові слова: *дзеркало, поетика, романтизм, символ, символіка, сон, структура, сюжет, фольклор.*

Постановка проблеми. Романтична творчість, в якій все тяжіє до таємниці, а спроби її відгадки або хоча б наближення до сокровенного змісту світобудови стають головними завданнями митця, постійно звертається до поетики символічного. Використання символіки дозволяє романтикам реалізувати на практиці естетичні та філософські ідеї, пов'язані з концепцією двох світів, та поєднати в межах художнього тексту форми реального й фантастичного.

Сама внутрішня ситуація романтичного світу формує проблему символу, його історичну перспективу і ту ситуативну специфіку, котра склалася на початок XIX століття. Вочевидь, романтики враховували потужний поетичний потенціал символіки, її глибоку культурну пам'ять, традиційні форми утвердження і творчого висловлення. З огляду на культурний універсалізм символічної поетики перші узагальнені визначення романтичної символіки запропонували філософи.

Скажімо, Ф. Шеллінг у «Філософії мистецтва» на численних літературних прикладах інтерпретує символічне як спосіб зображення, що синтезує схематичне та алегоричне. Під схематичним філософ розуміє «спосіб зображення, в якому загальне позначає особливе або в якому особливе споглядається через загальне». Під алегоричним – «спосіб зображення, в якому особливе позначає загальне або в якому загальне споглядається через особливе». Таким чином, у символі, на думку Шеллінга, «ні загальне не позначає особливе, ні особливе не позначає загальне, [тут] ...і те і інше абсолютно єдині» [17, с. 106]. Крім того, Шеллінг вбачає у символі чуттєвий та нерозкладений вираз ідеї, відображення нескінченного у кінцевому творчому результаті. Філософ зближує символ з міфом, який, у його трактуванні, символічно відбиває особливості навколишнього світу й ієрархію світобудови. Тож закономірно, що «будівельним матеріалом» символізації романтикам слугує не оточуюча повсякденна дійсність у її історичних формах, а поетизований еквівалент дійсності: міфи та легенди, філософсько-пантеїстичні уявлення, народні перекази та інше [11, с. 252–253], які обумовлені підкресленою символічністю завдяки самому матеріалу. За Шеллінгом, природа символічного цілковито міфологічна, і отже символ є основою культурної міфотворчості.

Ю. М. Лотман з цього приводу писав, що «у символі завжди є щось архаїчне», і що основна їх група має глибоку архаїчну природу та походить із дописемних епох, коли певні знаки являли собою згорнуті мнемотичні програми текстів і сюжетів, котрі зберігалися в усній пам'яті колективу [9, с. 192]. Відповідно, «символ пов'язаний із пам'яттю культури, та ціла низка символічних образів пронизує вертикально всю історію людства або великі її ареальні шари. Індивідуальність художника проявляється не лише у створенні нових оказіональних символів (у символічному прочитанні несимволічного), а й в актуалізації іноді досить архаїчних образів символічного характеру» [7, с. 225]. Здається, романтики інтуїтивно відчували цю творчу можливість «відкритої перспективи» символу і поклали її в основу власної поезики.

Власне запозичені архаїчні образи і мотиви (фольклорна ситуація іще рельєфніше підкреслила їх символічний потенціал) романтики наповнювали «узагальненим сучасним змістом, перетворюючи їх в символічне вираження первнів і принципів, які борються як на світовій арені, так і в духовній сфері людини» [11, с. 252–253]. А оскільки будь-який символ «є живим відображенням дійсності», то відповідно, за визначенням О. Ф. Лосєва, і засобом її перетворення [6, с. 15]. При цьому символізація у романтиків пронизує різні рівні організації художнього тексту, особливо сюжетно-композиційний та образний (пригадаймо особливості «дзеркальної» структури сюжету «Двійника, або Моїх вечорів у Малоросії» Антонія Погорельського, композиційної специфіки «Саламандри» В. Ф. Одоєвського, символічні образи природи у О. С. Пушкіна, О. М. Сомова, А. Міцкевича, М. В. Гоголя, Т. Г. Шевченка та ін.).

З огляду на актуальність проблеми поетичного символу, його творчої генези і структурних властивостей у романтичному контексті **метою** пропонованого дослідження є визначення та аналіз символіки ранньої творчості М. В. Гоголя на

матеріалі циклу «Вечори на хуторі біля Диканьки», де автор намагається, на наш погляд, втілити романтичний принцип «символічної домінанти», коли картина українського умовно-історичного світу істотно доповнюється структуротворчим символічним контекстом, моделює універсальні (над-історичні) форми буття.

Аналіз останніх досліджень. Рання творчість М. В. Гоголя вивчена у багатьох аспектах, проте специфічна гоголівська символіка фантастичного як самостійна проблема майже не була предметом спеціальних досліджень. Лише окремі зауваження щодо проблеми «символічної поетики» Гоголя знаходимо у розвідках Ю. Барабаша, М. Вайскопфа, В. Вацура, В. Звиняцьковського, О. Ковальчука, Ю. Лотмана, Ю. Манна, В. Марковича, В. Мацапури, П. Михеда, В. Скуратівського та інших дослідників. У цілому проблема формулюється тут в аспекті універсалізму та ідейної насиченості символу (завдяки чому він і стає чимось загадковим [6, с. 14], усвідомлюється як рівень «іншої дійсності», рівень творчої полісемантики). Цей культурний зміст символу і був особливо близький романтикам, які вкадали в нього «інший», «абсолютний», таємний, інфернальний смисл. Важливо разом із тим побачити і прокоментувати формальні поетичні прийоми Гоголя, їх генезу: міфо-фольклорну, середньовічну, барокову (у Гоголя ці культурно-історичні феномени тісно взаємодіють із «живою» поетикою романтичного відображення світу).

Спробуємо визначити деякі поетичні форми символізації у раннього Гоголя.

Виклад основного матеріалу. Давно помічено, що найпоширенішим засобом гоголівської символізації (в унісон з романтичною естетикою і поетикою) є дзеркальна символіка. Тісно пов'язана з планом фантастичного, вона постає наскрізною не лише для «Вечорів», а й для усієї творчості Гоголя, корелює із загальнокультурною семантикою, джерела котрої сягають міфо-фольклорної традиції, фольклорних античних й ранньолітературних джерел. Фізична здатність дзеркала до відображення стає у Гоголя основою універсального поетичного прийому, дозволяє письменнику зобразити дійсність «Вечорів» у зміненому, подвоєному, перевернутому стані. Поетика дзеркального відбиття дійсності у «Вечорах» породжує подвійний ракурс сприйняття того, що відбувається: з одного боку – маємо умовну реальність, картину світу у її фізичних параметрах, а з іншого – заперечення і навіть повну зміну ситуації, іншу можливість фізичного світу. У «Ганці Кюхельгартені» така «можливість» доповнює мотив природної ідилії, подвоєює і водночас перевертає картину:

«Пленительно оборотилось все

Вниз головой в серебряной воде:

Забор, и дом, и садик в ней такие ж.

Все движется в серебряной воде:

Синеет свод, и волны облак ходят,

И лес живой вот только не шумит» [3, с. 272].

Загалом за цією поетичною моделлю («оборотилось все вниз головой», «лес живой, но не шумит») і побудовані майже всі дзеркальні картини у Гоголя. Найчастіше дзеркало чи речі із дзеркальною (водною) поверхнею виконують функцію межі між реальним та потойбічним світами або позначають вхід у

потоїбиччя. Скажімо, щоб потрапити до «іншого» світу герої «Сорочинського ярмарку» мають «перетнути», переїхати «дзеркало-ріку»: «*Воз с знакомыми нам пассажирами взъехал в это время на мост, и река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними. Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну*» [3, с. 68]. І саме тут, на межі реального і фантастичного, починається зав'язка розповіді, саме тут Грицько бачить справжню сутність жінки Солопія Черевика, називаючи Хіврю «*столітньою відьмою*». Навіть розміщення персонажів у фізичному просторі свідчить про «незвичайність» Хавронії Никифорівни: якщо Солопій «брел», то його жінка «*сидела на высоте воза*» [3, с. 67–68], неначе відьма, що осідлала чоловіка задля того, щоб перебрати на себе його сили (пор. осідланого панянкою Хому Брута із повісті «Вій»). До речі, таку фізичну просторову позицію дружини Черевика Гоголь підкреслює тричі: вдруге, коли ображений Грицько свариться на Солопія: «*если бы я был царем или паном великим, я бы первый перевешал всех тех дурней, которые позволяют себя седлать бабам...*» [3, с. 76]. І, насамкінець, втретє – у сцені з циганами, коли після переляку сімейну пару піднімали з землі: «*– А кто наверху? – Баба! – Ну вот, это ж и есть черт!*» [3, с. 84]. Так завдяки погляду «у дзеркало» складається просторова опозиція верху – низу, котра, зокрема, формує сюжетну перипетію повісті, засновану на вічній колізії «єдності і боротьби протилежностей».

У аспекті дзеркальності символічним можна назвати рішення коваля Вакули з повісті «Ніч перед Різдрвом» «утопиться в пролубе» [3, с. 173] напередодні фантастичної подорожі, а у «Пропалій грамоті» дідові, щоб потрапити у саме пекло, потрібно перейти «*речку, черную, словно вороненая сталь*» [3, с. 142]. При цьому, він і сам не зрозумів, як і коли це сталося.

У повісті «Майська ніч, або Утоплена» ставок є не просто межею між реальним та фантастичним світами, а й своєрідним «порталом» між давно минулим, умовно-історичним минулим і теперішнім часом. Це стає очевидним при порівнянні описів старого будинку сотника і його відображенням у воді: «*...старинный господский дом», котрий «опрокинувшись вниз, виден был в нем [пруде] чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери. Сквозь чистые стекла мелькала позолота*» [3, с. 130]. Отже, ми бачимо, що події, які відбувалися із панночкою, є минулим відносно загального часу повісті, який відповідно є давнім минулим, адже, за словами Ю. Манна, гоголівські фантастичні образи «не виступають у сучасному часовому плані, а лише у минулому» [10, с. 77]. І таких часових локусів існувало багато, оскільки жодна істота, яка зустрічала русалку до Левка, не «вгадала» у ній відьми: «*И если попадетя из людей кто, [утопленница] тотчас заставляет его угадывать, не то грозит утопить в воде*» [3, с. 113]. Таким чином, дзеркало-ставок має чарівну здатність не лише перетворювати дійсність, а й переміщувати героїв у часі, тобто стає, за словами А. Вуліса, «візуальним входом в інший світ» [2, с. 82–83], у міфологічний «інший» часо-простір. Здається, подібними властивостями наділена трава, що схожа на ріку в повісті «Вій». Під час польоту

відьми Хома Брут бачить у відображенні трави-ріки молоду красиву дівчину. О. Стронецький називає такий прийом «відображенням минулого у майбутньому» [16, с. 239]: дзеркальна поверхня дозволяє не лише ідентифікувати відьму, а й поєднати у межах епізоду два часових плани.

Незважаючи на те, що ставок-дзеркало виконує функцію «медіума», за посередництва якого відбувається взаємозаміщення двох світів: реального – світу Левка та Ганни, та фантастичного – світу русалки та її злої мачухи-відьми, повного перетину межі світів не відбувається. Адже перетин дзеркального простору означав би смерть героя і зміну його сутності, що власне сталося із панночкою. Це, частково, пояснюється тим, що у романтичній філософії розповсюдженою була шелінгівська ідея єдності світу, згідно якої два виміри буття – світ «творчої природи» та реальність людської свідомості – розумілися нерозривно пов'язаними за допомогою своєрідного «паралелізму». Такий зв'язок не передбачав ані перетинів (змішування) реальностей, ані їх окремого існування. У гоголівській поетиці, орієнтованій на міфо-фольклорну традицію, ця ідея реалізується дещо інакше: вона допускає кореляцію двох світів, реального та ірреального, за умови збереження межі між ними без змін (наприклад, поява в реальному просторі фантастичних істот, переміщення героя у потойбіччя).

Крім того, за допомогою дзеркальної поверхні у «Майській ночі, або Утоплений» відбувається зміна просторових параметрів верху і низу: не маючи влади в реальному світі людей, у потойбіччі панночка стає головною над усіма русалками. Проте тут ми спостерігаємо ускладнення амбівалентності. З одного боку, русалка не може скористатися своєю владою, упізнати та покарати мачуху без сторонньої допомоги, а з іншого – мачуха-відьма при перетині кордону реального світу не змінює своєї сутності. Вона залишається відьмою із тими ж само можливостями, що й у реальному світі. Так у повістях Гоголя, за словами М. Я. Вайскопфа, вода виступає «головним маркером оберненого потойбічного ландшафту» [1, с. 130–131].

Дніпро у повісті «Страшна помста» є самостійним символічним образом та індикатором емоційної напруги повісткування: річка не просто реагує на події, а «відчуває» їх зсередини, передбачаючи і переживаючи прегіб подій. Про таку властивість романтичної образності Д. Наливайко писав, що відображення зовнішнього світу легко стають символічним виразом душевних станів і, навпаки, душевні конфлікти та кризи можуть слугувати символічним виразом стану світу [11, с. 252–253]. Якщо сердиться Дніпро, то його хвилі деформують об'єкти, що відображаються в ньому, перетворюючись таким чином, в криве дзеркало. Це може бути свідченням сумних обставин, коли світ зла перемагає світ добра: *«Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали... Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу. И бьется об берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка. Кто из казаков*

осмелится гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей» [3, с. 224].

Отже, найчастіше дзеркальна символіка використовується Гоголем для позначення певних порубіжних локусів. Дзеркало і його властивості обов'язково з'являються там, де мова йде про фантастичне або про пов'язаних із ним персонажів.

Особливу увагу, на нашу думку, варто приділити мотиву погляду та ока, оскільки семантично очі корелюють з дзеркалом, поглядом, відбиттям картини світу тощо. Загальновідомий вислів «очі – дзеркало душі людини» стає ще цікавішим у зв'язку з проблемою нашого дослідження. Романтики, зазвичай, досить детально подають портретні характеристики, в яких особливе місце займають очі. У романтичному потрактуванні вони є не лише відображенням внутрішнього світу героя, а й показником фантастичності, «ступеня» його інфернальності. Л. А. Софронова стверджує, що «упізнання та інтерпретація представників “іншого” світу» як в народних оповідках про потойбічне, так і в літературі «відбувається за допомогою зору та слуху, рідше дотику, нюху» [15, с. 101]. Не завжди за зовнішнім виглядом можна ідентифікувати демона, але за його поглядом, за очима – так.

Наприклад, Фауст, герой «Русских ночей» В. Ф. Одоевського, читаючи рукопис своїх приятелів, знаходить в ньому велику кількість питань, пов'язаних з фізичними властивостями очей: *«...отчего все тело может выдержать прикосновение грубого вещества, кроме глаза? отчего, в минуту грусти, невольно склоняются взоры? отчего глаз, всегда одинаковый, всегда по наружности неизменный, служит выражением всех сокровеннейших степеней человеческого чувства и дает характер всей физиономии? Словом: что такое выражение глаз?»* [12, с. 50]. Усі ці запитання Фауста, вочевидь, риторичні, оскільки самі уже й містять відповіді. Проте тут важливим видається творче надзавдання автора: очі, на думку романтиків, безпосередньо визначають сутність людини.

Гоголь досить часто підкреслює цю внутрішню рису. Наприклад, Хівря з «Сорочинського ярмарку» саме поглядом навіювала неприємні враження: *«...в ситцевом цветном очинке, придававшим какую-то особенную важность ее красному, полному лицу, по которому проскальзывало что-то столь неприятное, столь дикое, что каждый спешил перенести встревоженный взгляд свой на веселенкое личико дочки»* [3, с. 68]. А погляд мачухи з повісті «Майська ніч, або Утоплена» одразу показує в ній відьму: *«хороша была <...> только так страшно взглянула на свою падчерицу, что та вскрикнула, ее увидевши»* [3, с. 112].

Басаврюк з «Вечора проти Івана Купала» *«...нахмурит <...> бывало, свои щетинистые брови и пустит исподлобья такой взгляд, что, кажется, унес бы ноги бог знает куда <...> очи – как у вола!»* [3, с. 96–99] (Пор.: погляд Хоробита з оповідання О. Сомова «Недобре око»: *«рыжие брови густо нависли вниз как щетина, заслоняли глаза так, что их вовсе не было видно»* [14, с. 111]).

Одним із засобів диференціації демонічних образів М. Я. Вайскопф називає «сліпоту», яка виконує функцію знака неповної модальності, знака відсутності

[1, с. 115]. Панночка з «Майської ночі», яка ніяк не може знайти мачуху, зображена Гоголем із закритими очима: «длинные ресницы ее были полуопущены на глаза <...> тихо молвила она, наклонив свою голову набок и опустив совсем густые ресницы» [3, с. 130–131] (ця поетична риса зберігається у зображенні Вія: «Длинные веки опущены были до самой земли...» «...Подымите мне веки: не вижу! <...> и все сонмище кинулось подымать ему веки» [4, с. 184]). Серед циган, які «выходят из нор своих ковать железо в такую ночь, в какую одни ведьмы ездят на кочергах своих» з повісті «Пропала грамота» спочатку «...ни один не глядит на деда» [3, с. 143], а згодом ледь не позбавляють діда одного ока: «только одна рожа сунула горячую головню прямехонько деду в лоб так, что если бы он немного не посторонился, то, статься может, распроцался бы навеки с одним глазом» [3, с. 143]. У повісті «Страшна помста» у чаклуна на весіллі «вместо карих, запрыгали зеленые очи» [3, с. 199]. Карий колір очей визначає тут, як відомо, родову належність героїв. У «Майській ночі, або Утоплений» Каленик називає Голову «одноглазым чертом» [3, с. 122], вказуючи на недостатність зору (бачення) героя.

Аналіз цих і подібних прикладів свідчить про інтерес Гоголя-романтика до міфологічної і фольклорної семантики образу ока і його семантичних похідних. Досить широкий спектр міфологічної образності і символіки формується у цій площині: семантика ока та погляду тісно пов'язана з опозицією бачити (погляд) – не бачити (сліпота, погляд, що не бачить), а ця міфологічна опозиція своєю чергою «завжди наділена значенням “життя (живе) – смерть (мертве)”» [5, с. 334]. У культурній перспективі такі протиставлення породжують «відомий фольклорний, а слідом і літературний мотив смертоносного погляду мерця або іншої “персони смерті”» [5, с. 334]. Наприклад, зустріч з поглядом потойбічної істоти вбиває Хому Бруга: «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» [4, с. 184]. Подібний мотив зустрічаємо у О. Сомова: «...рыжие брови Хоробита дыбом поднялись вверх, как иглы на еже, а из бледно-серых глаз его струею полились на нее две тонкие нити света, острого, жгущего, мертвящего. От него и дрожь пробежала по телу, и страх заронялся в душу, и тоска впивалась в сердце. Таков-то недобрый глаз: на зеленый лес взглянет – и зеленый лес вянет!» [14, с. 114].

Міфологічна семантика формує фольклорну образність і символіку. У фольклорній традиції (наприклад, у казці) функції дзеркала як входу в потойбіччя може виконувати скляна посудина (бутель, сулія) або «колодязь – як дуже великий варіант бутля» [2, с. 82] (зберігається міфологічне значення колодязя в російській народній казці «Морозко», в казках В. Ф. Одоевського «Мороз Иванович» та братів Грімм «Тітонька Хуртелица» та ін.). Гоголівський Вакула, вбачаючи безвихідь у своїй складній ситуації, шукає зустрічі із самим чортом, і починає її з думки про ополонку (можливого входу у потойбіччя).

Задзеркаллям для диканського гармонійного світу є простір Петербургу. У «Ночі перед Різдом» особливо відчутне протиставлення столичного ока далекого, неодосяжного, а, відповідно, таємничого і чарівного міста, де «...стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены; стук

копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли и будто подумались из земли на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали <...> С изумлением оглядывался кузнец на все стороны. Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные очи и глядели» [3, с. 185 – 186]. Потрапляючи у задзеркалля, Вакула намагається змінити свій соціальний стан, походити на освічених у його розумінні жителів столиці: «Губерния знатная! – отвечал он равнодушно. – Нечего сказать: дома балующие, картины висят скрозь важне. Многие дома исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности. Нечего сказать, чудная пропорция!» [3, с. 187].

На основі дзеркальної опозиційності вибудовується також колізія повісті «Зачароване місце», в якій підкреслена фізична амбівалентність реального та фантастичного просторів: «казковий світ ніби по казусу звичним, одягає його маску» [8, с. 420], і тим само значно спотворює риси світу реального. Фантастичні сили, граючись з дідом, створюють паралельний задзеркальний простір, в якому ошуюють його і знущаються над ним: «Начал прищуривать глаза – место, кажись, не совсем незнакомое: сбоку лес, из-за леса торчал какой-то шест и выделял прочь далеко в небе. Что за пропасть! да это голубятня, что у попа в огороде! С другой стороны тоже что-то сереет; взгляделся: гумно волостного писаря. Вот куда затащила нечистая сила!» [3, с. 267]; «На другой день <...> Вышел и на поле – место точь-в-точь вчерашнее: вон и голубятня торчит; но гумна не видно. <...> Поворотил назад, стал идти другою дорогою – гумно видно, а голубятни нет! Опять поворотил поближе к голубятне – гумно спряталось. <...> Побегал снова к гумну – голубятня пропала; к голубятне – гумно пропало» [3, с. 268]. Така «дзеркальна» структура сюжету дає можливість автору «розширювати» і «звужувати» фантастичний простір, граючи не тільки з героєм повісті, а й з читацьким сприйняттям повістування.

Відлунням дзеркальної символіки дозволимо собі назвати і мотив сну. Аналізуючи комплекс давніх лікувальних вірувань, А. Вуліс наводить системні табу, пов'язані зі спогляданням себе у дзеркалі. Автор зазначає, що хворим забороняли дивитися у дзеркало, оскільки душа може легко відлетіти назавжди. Також небезпечно спати хворим: «адже душа у сні вилітає з тіла, і завжди існує ризик того, що вона не повернеться...» [2, с. 88]. Про подібні властивості душі розмірковує полковник Фан-дер-К... з повісті «Подорож у диліжансі» («Двійник, або Мої вечори в Малоросії» Антонія Погорельського): «Говорят, что сны предвещают нам будущее, и что душа наша, так сказать, отделяясь от тела, имеет способность открывать нам то, что наяву от нас бывает скрыто» [12, с. 134 – 135]. Слова полковника визначають точку дотику сну та дзеркального відображення, тобто споглядання у дзеркалі, «оскільки художня література часто розширює вибудований нами синонімічний ряд (тінь – дзеркало, відображення у воді – портрет) за рахунок різного роду виднів» [2, с. 87].

Висновки. Художнє новаторство ранньої творчості М. Гоголя полягає у пошуку та утвердженні ним нових художніх форм, метафоричних засобів

зображення, що в результаті привело його до форм символічної поетики. Семантика символу і символічного стає основою гоголівського художнього структурування дійсності. Художні моделі раннього Гоголя засновані на використанні семантики міфо-фольклорних мотивів дзеркала, ока, погляду, сну. Цікавою видається їх семантична амбівалентність. Широко розповсюджена дзеркальна символіка містить широкий культурний спектр – від давніх міфологічних до новітніх романтичних моделей. Їх тісний взаємозв'язок стає важливою складовою у розумінні сенсу гоголівської творчості загалом.

Література

1. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст : [2-е изд., испр. и расшир.] / М. Я. Вайскопф. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. – 686 с.
2. Вулис А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Советский писатель, 1991. – 480 с.
3. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8-ми т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984 – . – Т. 1. – 1984. – 382 с.
4. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8-ми т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984 – . – Т. 2. – 1984. – 320 с.
5. Киченко А. С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / А. С. Киченко. – Черкассы : Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1995. – 320 с.
7. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : «Искусство – СПб», 2000. – С. 149–390.
8. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн : «Александра», 1992 – . – Т. I. – 1992. – С. 413–447.
9. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн : «Александра», 1992 – . – Т. I. – 1992. – С. 191–199.
10. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя : [2-е изд., доп.] / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
11. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили : [монография] / Д. С. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1980. – 288 с.
12. Одоевский В. Ф. Сочинения : в 2-х т. / В. Ф. Одоевский. – М. : Худож. лит., 1981 – . – Т. 1 : [Русские ночи; Статьи]. – 1981. – 365 с.
13. Погорельский А. Двойник : [избранные произведения] / Антоний Погорельский. – К. : Дніпро, 1990. – 367 с.
14. Сомов О. Купалов вечер: [избранные произведения] / О. Сомов. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.
15. Софронова Л. А. Мифопоэтика раннего Гоголя / Л. А. Софронова. – СПб. : Алтейя, 2010. – 296 с.

16. Стронецький О. Гоголь. Дослідження стилю, філософії, методів та розвитку персонажів / О. Стронецький. – Львів : Вид-во «Світ», 1994. – 307 с.
17. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М. : Изд-во социально-экономической литературы «Мысль», 1966. – 496 с.

Иванова Н. П., Киченко А. С. РОМАНТИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

В статье исследуются формы и семантика символической поэтики раннего Гоголя на материале сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки». Отмечается, что аспект символического имеет глубинную культурно-историческую традицию, он становится основой гоголевского художественного структурирования действительности. Художественные модели раннего творчества Гоголя основаны на использовании семантики мифо-фольклорных мотивов зеркала, глаза, взгляда, сна. В совокупности эти мотивы формируют романтический принцип «символической доминанты», и картина условно-исторического мира «Вечеров» существенно дополняется структурообразующим символическим контекстом, моделирует универсальные (над-исторические) формы бытия.

Широко распространенная зеркальная символика содержит широкий культурный спектр – от древних мифологических до новейших романтических моделей. Их тесная взаимосвязь становится важной составляющей в понимании смысла гоголевского творчества в общем.

Ключевые слова: зеркало, поэтика, романтизм, символ, символика, сон, структура, сюжет, фольклор.

Ivanova N. P., Kychenko O. S. ROMANTIC SYMBOLISM OF THE FANTASTIC IN THE EARLY WORKS BY M. V. GOGOL

The article deals with the forms and semantics of symbolic poetics of the early Gogol's works (on the material of the miscellany short stories "Evenings on a Farm Near Dikanka"). It is noted that the symbolic aspect has a deep of cultural-historical tradition, which becomes the basis of Gogol's artistic structuring of reality. The artistic models of the early Gogol's works are based on the use of the semantics of mythological and folklore motifs of the mirror, eye, sight and dream. In totality, these motives form the romantic principle of "symbolic dominant". The conditional-historical worldviews of the "Evenings" significantly complements by structurally-based symbolic context, which simulates universal (supra-historical) forms of existence.

Widespread symbolic of mirror has a wide cultural spectrum – from ancient mythological to the latest romantic models. Their close relationship becomes an important component in the understanding of the meaning of Gogol's works in general.

Keywords: dream, folklore, mirror, plot, poetics, romanticism, structure, symbol, symbolism.