

## КОГНІТИВНИЙ АНАЛІЗ

В. І. Кононенко

### МИКОЛА ГОГОЛЬ І МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ: КУЛЬТУРНІ КОНЦЕПТИ

У статті розглянуто значення полісемічних слів-понять з опертям на психолінгвістичні, лінгвокультурологічні, етнологічні параметри інтерпретації національно орієнтованих художніх текстів. На матеріалі текстів М.Гоголя та М.Коцюбинського здійснено спробу типологічної концептуалізації таких понять, як *страх*, *сміх*, *гріх* і под.

Ключові слова: культурний концепт, лінгвокультурологічна домінанта, образно-метафоричні засоби.

Смисл культурних концептів розкривається через тлумачення значення полісемічних слів-понять з опертям на психолінгвістичні, лінгвокультурологічні, етнологічні параметри, інтерпретації національно орієнтованих художніх текстів [див.: 7, 13–27]. Типологічна концептуалізація таких понять, як *страх*, *сміх*, *гріх* і под., здійснювана в текстах М.Гоголя та М.Коцюбинського, поглиблює розуміння засад художнього мислення кожного письменника, визначає лінгвокультурологічну домінанту їхньої творчості, окреслює принципи системної організації образно-метафоричних засобів.

Свого часу літературознавець В. Державін зазначав, що “ототожнення “національної літератури” як літератури певної нації, і “національної літератури” як літератури певною національною мовою стосовно до історії літератури не виправдало себе: ці два поняття майже ніколи не збігаються вповні, а надто часто – вповні розходяться” [3, 54–55]. На підтвердження думки дослідник звертається до “найспецифічнішого” в українській національній літературі твору – “Тараса Бульби” М. Гоголя. Поділяючи думку, що національній літературі належать лише ті твори, які репрезентовані національною мовою, не можна, однак, заперечувати можливості спільних етнодуховних засад текстів, писаних різними мовами, бодай тоді, коли їхні автори – представники одного народу, як М. Гоголь і М. Коцюбинський.

Характеризуючи зв’язки творчості М. Гоголя з українською літературною традицією, Г.П. Їжакевич писала, що “на відміну від його попередників, які в основному використовували українізми з метою створення місцевого колориту, у М. Гоголя, як це підкреслює Л.А. Булаховський, “етнографічні інтереси виразно підпорядковані художнім...” [5, 49]. Отож саме художньо-естетичні уподобання зближують тексти “великого українця” і класиків української літератури; принаймні специфікація національно визначених концептів, їхні метафорично-символічні рецепції створюють наближені одна до одної лінгвокультурологічні парадигми.

У підґрунтя когнітивної кваліфікації таких понять, як *страх* і *сміх*, письменники поклали українські традиційно-народні міфологеми, пов’язані, з одного боку, з персоніфікованими образами на кшталт *ляклиця*, *відьма* та под., з другого, – зі сміховою культурою українців [1, 70–72, 508; 6, 48–53]. Художня трансформація образів страховиськ і виконавців сміхового дійства, до якої вдаються письменники, орієнтована на глибинний смисл багатьох концептуальних понять у їхньому лінгвокультурологічному вимірі.

Скажімо, образи-символи страхіть, створені Гоголем (*колдуны, ведьмы, черти, мертвецы* та под.), не лише відтворили світ народної демонології, а й відбили підвалини національного психотипу, “української душі” [9, 3–35]. Прикметно, зокрема, що кваліфікація цих страховиськ у категоріях християнського віровчення (*нечиста сила, сатана, диявол, богоотступник, антихрист, грішник* і под.) має у письменника паралельну лінію у вигляді народних образів типу *красная свитка, вывороченный тулуп*, що своєю не до кінця визначеною, але сповненою внутрішнього смислу природою лякають не менше, аніж *колдуны* чи *ведьмы*. Зовнішні прикмети гоголівських страхіть підкреслено змінні, нетривкі; за виглядом звичайної людини може ховатися зловісна сутність (що, зрештою, відповідало народним уявленням про внутрішню потворність окремих людей): “... вдруг все лицо его переменилось: *нос вырос* и наклонился на сторону, вместо карих, *запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился*, как копьё, изо рта *выбежал клык*, из-за головы *поднялся горб...*” (“Страшная месть”). Особлива прикмета – страхітливий вираз очей, передовсім їхній зловтішний блиск: *очи дико блеснули; странный блеск очей* (“Страшная месть”); *два страшных глаза; эти чудные глаза; глаза еще страшнее, еще значительно вперились в него* (“Портрет”). Вій, наприклад, не може відкрити очі, що, вочевидь, передбачає їхній підвищено страхітливий вигляд: “– *Подымите мне веки: не вижу!* – сказал подземным голосом Вий – и все сонмище кинулось *подымать* ему *веки*” (“Вий”).

Носій страху – старий Хо з казки М. Коцюбинського теж має прикмети страхітливої істоти, але вони скоріше уявні, аніж дійсно властиві дідові : “А тим часом фантазія хлопцева вперто *працює* над фігурою Хо. Які в нього *очі?* Мабуть, *червоні*, як у трусика... А *ніс*, певно, такий *довгий* та *гострий*, як у куховарки... а може, ще *довший...*” (до речі, увага звернута на ті самі ознаки, що їх подає Гоголь, – *очі, ніс* і под.). Невипадково старому Хо бояться подивитися в очі: “порохом розсипав би ся, коли б усе живуще хоч раз зважилося *глянуть* йому *в вічі*”. “Насправді” Хо подібний на звичайного діда – *довга сива борода*, він із великою напругою *ворушить ногами, крекче* та ін. (“Хо”), отож його страхітливий вигляд – лише вигадка, маячня.

У текстах обох письменників відтворені образи *відьом*: вони мають спільні риси, коли йдеться про звичайних жінок, котрим лише приписують відьмування; пор.: “ – Правда ли, что твоя мать *ведьма?* – произнесла Оксана и засмеялась; и кузнец почувствовал, что внутри его все засмеялось” (“Ночь перед Рождеством”); селяни з оповідання М. Коцюбинського, переконавшись, що у дівчини Параскіци немає хвоста, приходять до висновку: “ – Ні, *не відьма!*” (“Відьма”).

Але у фантазмагоріях, що їх відбивають тексти письменників, *відьма* набуває ознак сатанинської нечисті: “Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри ее виделось *что-то черное...* Левку почудилось, будто у ней *выпустились когти* и на лице ее сверкнула *злобная радость*” (“Майская ночь, или Утопленница”); “Олександрі приснилось, що окономова мати стала відьмою, *сіла на помело, вхопила її ноги і потягла в комин*” (“На вітру”). Образи відьом, попри те, що здебільшого зовні вони виглядають як прекрасні панночки, викликають жах і відразу, бо, за народними віруваннями, “загалом нема ніякої царини в сільським життю, до якої відьма не могла би втиркнутися і наробити шкоди” [2, 240].

В “етюді” М. Коцюбинського “Невідомий” з’являється ще один – ледве не фройдівський – образ страху – *Воно*: “*Воно...* Здається, стало... Так, наче бігло... Здається, одстало...”; це страшне *Щось*: “*Щось* гнало, свистіло, гукало і простягало руки”. Невизначеність, утаємничість страху зіштовхує Я-концепцію героя і підсвідоме *Воно* в одну цілісну єдність: *Я* і *Воно* зливаються в одному образі-символі.

Для досягнення ефекту устрашіння, звичайно лише удаваного, М. Гоголь вдається до частотного повторення слів *страшный, страшно, страшишь, устрашатъ, страх*, зрідка *ужас, пугаться* та інші у різних формах і сполученнях; пор.: *страшная рука, страшный сон, страшная мука, страшный огонь, страшная месть; родился страшным, страшен Днепр, страшнейшая казнь; говорят страшно, страшно протянул руку, страшно было глядеть, страшно сидеть, страшно ходить; устрашишь людей; страх и холод, со страхом вглядывались, окаменели от страха, в ужасе отступил назад, напал непреодолимый ужас, невольная болезнь* та под.

У текстах М. Коцюбинського набір слів на позначення страшного обмеженіший; для письменника зображення страшного – привід для розмірковувань, аналізу, часом із елементами публіцистичності: “*Страх!* Прищеплений дитині, випликаний аномальними умовами суспільними, він стає чіпкою пошестю, робиться потугою, що тамує вічний поступ усього живучого...” (“*Хо*”). У М. Коцюбинського переважають сполучення зі словами *страх* і *жах*: *почуття страху, сила страху, ослаб від страху, страх обгорнув, страх панує; божевільний жаж, обгорнений жахом, тремтячий від жаху* тощо; вочевидь, таке іменування відповідало прагненню створення образу *страху* в його персоніфікаціях. Значної уваги М. Коцюбинський звертає на опис реакції на страх людей, звірів, рослин: *жахнулась серна, сполохались зайці, рослини бояться, залякані люди, серце починає бити на гвалт, змордована офіра полохливості* та ін. (“*Хо*”).

В образному світі М. Гоголя й М. Коцюбинського почуття страху має багато спільного, однак помітна й суттєва відмінність: гоголівській ідеї загального страху як вияву людської вдачі Коцюбинський протиставляє застереження не припуститися страхові, подолати принизливу лякливість. Зрештою, серед персонажів, створених українським письменником, чимало сміливих лише на словах, як і тих, хто наважується глянути страхові у вічі, засвідчити свій протест проти приниження перед його всевладдям.

Прикметно, що зображення страхітливого в текстах і М. Гоголя, і М. Коцюбинського супроводжується паралельною лінією на відтворення виявів смішного, веселощів. Навряд чи звернення до сміхового дійства можна пояснити лише прагненням зняти напруження, звести страшне до нестрашного, натомість відбити іронічно-глузливу тональність оповіді. Йдеться, вочевидь, про типологічні складники трагікомічного, про спільну онтологічну, трансцендентну основу страшного й смішного. Опозиція *страх-сміх* набуває рис антиномії, поєднуються ознаки позитиву й негативу, поняттєві смисли переміщуються на аксіологічній шкалі.

Сміх або передує виникненню страшного, або розряджує ситуацію страху. Гоголівський *колдун* уперше з’являється серед людей як козак, що “уже успел *насмешить* обступившую его толпу”. Далі з’ясовується, що сміх йому ненависний, що він готовий знищити кожного, хто, на його думку, сміється з нього: “Встретится ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и *выскаливает* зубы. И на другой день находили мертвым того человека” (“*Страшная месть*”). Під впливом страшного портрета художник Чартков спочатку лякається, але оволодіває собою й починає сміятися: “Испуганный, он хотел вскрикнуть и позвать Никиту ...; но вдруг остановился и *засмеялся*. Чувство *страха* отлегло вмиг” (“*Портрет*”). З одного боку, начебто жахливе, страхітливе і смішне, веселе не сумісні; з другого – сміх постійно супроводжують вияви гніву, помсти, зловтіхи, що в своїй сукупності і концептуалізує текст.

У М. Коцюбинського вияви *страху, жаху* нерідко викликають гіркий сміх, що межує з істерією, психопатологічними зривами. Так, у долі Невідомого, що чекає на страту, сміховий елемент сприймається як крик відчаю, ознака поразки, втрати останньої надії: “ – Гей, ви, тюремники ! Не можна ? Що ? Людині, що має вмерти ? *Ха-ха* ! Ну, що ж ! Може,

се і краще»; як наслідок страхітливого відчуття герой «гірко *посміхнувся*» («Невідомий»). Психологічний чинник визначає засади концептуалізації опозиції «страх-сміх».

Якщо в Невідомого *страх* і *сміх* відповідають його внутрішньому стану, відтворюють тип людини з нестійкою психікою, то в образах новели «Сміх» носії *страху* й *сміху* стають протичленами, непримиренними ворогами. Тремтить від страху перед загрозою погромів герой М. Коцюбинського пан Чубинський: «На Чубинського *напав* тепер *страх*. Ганебний, підлий *страх*». І далі: «Звірячий *жах* ганяв його по хаті, од дверей до дверей, а він намагавсь гамувати його і весь тремтів». А як відповідь на жахи Чубинського починає реготати покоївка Варвара; спочатку це *стриманий сміх*, потім *сміх той прорвався*: «– *Ха-ха* ! Б'ють ... І нехай б'ють... *Ха-ха-ха* !.. Бо годі панувати ... *ха-ха-ха* !.. Слава тобі, Господи, дочекалися люди... Варвара *хиталася від сміху*, як п'яна; *не могла здержати сміху*, непереможного, п'яного, що клекотів у грудях; той *дикий регіт* один *скакав* по хаті; немов дощ блискавок *сипав* той *сміх*» («Сміх»). Сміх покоївки викликає в пана Чубинського й пані Наталі нову хвилю страху, а затим і гнів, і відчуття своєї поразки: *Страх* викликав *сміх*, *сміх* засвідчив почуття *ненависті*, реакція на *сміх* породила *гнів*; переплетення понять відтворює складну концептуальну підоснову тексту.

У текстах гоголівських «Вечорів...» на тлі визначень загальних веселощів фіксуються відчуття *жаху*, що час від часу спантеличують «сміхунів»; ці настрої в свою чергу виливаються у сміх і жарти: «Тут у нашого внимательного слушателя *волосы поднялись дыбом; со страхом* оборотился он назад и увидел, что дочка его и парубок спокойно стояли, обнявшись и напевали друг другу какие-то любовные сказки... Это разогнало его *страх* и заставило обратиться к прежней беспечности» («Сорочинская ярмарка»). Навіть чорт кваліфікується то як страхітливе творіння, то як комедійний персонаж. Сцени сміхової дії змінюються зображенням суму й туги; автор відсторонено від подій нарікає на свою самотність, ізольованість від людей: «Гром, *хохот*, песни слышались тише и тише ... Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему» («Сорочинская ярмарка»). Поеднання *жаху* й *сміху*, *сміху* й *суму* в їхній взаємодії створює стильову тональність, побудовану на контрастах, зіткненні логічно несумісного, й водночас визначає риси національного психотипу, безтурботних і схильних до зміни настроїв персонажів.

Сміхове дійство, що його відтворює М. Коцюбинський, нерідко супроводжується вираженням почуттів внутрішнього незадоволення, гіркоти; тоді сміх сприймається як вияв афектації; пор.: «Злість і прокльони розсипались раптом в хрипний, застуджений *сміх* ... – *Ха-ха-ха* ! Ну, ставиш пиво? Твій могорич. Гайда до Менделя ... Андрій *посміхнувся* винувато («Fata morgana»). М. Коцюбинський передає *страх* поміщика Аркадія Петровича перед загрозою втрати маєтності через його нервовий *сміх*, що викликає в рідних обурення, повне несприйняття жарту: «– Я на старість за баштанника буду. Надіну широкий бриль, запусчу бороду аж по пояс. Я буду садити, ти вибирати, а Антоша у місто ... *Ха-ха*! – Він ще *жартує!*» («Коні не винні»). Сміх недобрий, змішаний із обуренням, прокльонами й гнівом, стає психологічно вмотивованим, художньо достовірним і не тільки не викликає відчуття веселощів, а навпаки, створює враження тривоги, безсилля, розгубленості.

Виконавці сміхової дії зазвичай не одержують у письменників визначеної номінації. У текстах М. Гоголя вони нерідко узагальнені: це неподільна маса людей, загал (*хохочущие девушки и парубки, разгульные повесы* та под.); пор.: «*Все со смехом* одобрили такое предложение» («Сорочинская ярмарка»). Натомість у письменника з'являється образ ледве не діючої особи – *Хохот*: «*Хохот* поднялся со всех сторон»; «*Всеобщий хохот* разбудил почти всю улицу» («Сорочинская ярмарка»). «Сміхуни» нерідко оцінюються Гоголем через

“якість” сміхової дії; сміх персонажа стає його визначальною позитивною чи негативною кваліфікацією. Жартівливе зауваження щодо козака, “что позади его упрячется все войско, и уж черта с два из-за его пуза достанешь которого-нибудь копьём”, викликає загальний доброзичливий сміх: “Все *засмеялись* козаки. И долго многие из них еще покачивали головою, говоря: “Ну уж Попович! Уж коли кому закрутит слово, так только ну ...” (“Тарас Бульба”). Про мимохить згаданого капітана Болдирева відомо лише, що він може безпричинно сміятися: “Бывало, ему, ничего больше, покажешь эдак один палец – вдруг *засмеется*, ей-богу, и до самого вечера *смеется*” (“Женитьба”).

У М. Коцюбинського сміх здебільшого індивідуалізований, психологічно вмотивований; це важливий засіб ідентифікації й характеристики персонажу. Без зовнішнього приводу сміється симпатична дівчина Устя; герой, що має покинути її, із сумом спостерігає за нею: “– Ус-тя! А Устя *сміялась*”; “Воно *пирснуло сміхом* й надуло рожеві губки, повні і вогкі”; “Він держав руки, а вона жмурила очі, ховала лице, і *смій сипавсь* їй з горла, як лісові горіхи у кришталеву вазу” (“В дорозі”). Цей *смій* накладається на тривожні почуття героя; утверджується ідея *смійу* як свідчення торжества й радощів життя на протигагу буденщині, непродуктивній метушні.

Зображення сміхової дії обома письменниками зазвичай має на меті висвітлити образ об’єкта сміху. Неспричинений сміх як вияв настрою частіше поступається дії, до якої підштовхнула не стільки комедійна ситуація, скільки поведінка того чи того персонажа. У текстах М. Гоголя простежується тенденція відтворення сміху, в підґрунті якого лежить поведінка учасників сміхового дійства. Знаменна репліка “Чему *смеетесь*? Над собою *смеетесь*!” (“Ревізор”) поширюється на інші ситуації, що зумовлюють сміхову реакцію; пор.: “– *Смейся, смейся!* – говорив кузнец, выходя вслед за ними . – Я сам *смеюсь над собою*” (“Ночь перед Рождеством”). *Смій* як викриття, як виявлення чийхось хибних вчинків або недолугостей переважає.

У М. Коцюбинського сміх теж нерідко має викривальну спрямованість (*смій* покоївки Варвари, *смій* старого Хо та под.). *Смій* з елементами знущання, зневаги до об’єкта сміхової дії зазвичай викликає в адресата обурення; реакція на такий сміх – різка відсіч: “– Ви *смієтесь*? – раптом остро питає вона [матушка Серафима] черничок, наморщивши чоло і вся збілівши. – Та ні, матушко ... Господи! – Ви *смієтесь* ... бачу ... У-у! Невірні, у них на думці саме лиш грішне ...” (“У грішний світ»). Це відкритий спротив, непримиренність, вияв неприхованого гніву, викликаного глузуванням, і водночас самохарактеристика героїні оповіді.

Навіть зовні доброзичливий сміх може ображати героїв; ці реакції на сміхову дію нерідко характерологічні, індивідуалізовані, емотивно й аксіологічно окреслені. У широкому діапазоні рецепторних виявів – від прикrostі до гніву – додаються складники концептуалізації сміху в його витоках і наслідковій протяженості. Скажімо, навіть тоді, коли гоголівський персонаж зовні не виявляє незадоволення, в душі він обурений; так реагує, наприклад, на сміх коханої дівчини коваль Вакула: “*Смех* этот как будто разом отозвался в сердце и в тихо вострепнувших жилах, и во всем тем *досада* запала в его душу ...” (“Ночь перед Рождеством”). У зіткненні сміху й образи на нього аж до порушення родинної “субординації” висвітлюються риси характеру Остапа:

“– *Не смейся, не смейся*, батьку! – сказав наконец старший из них.

– Смотри ты, какой пышный! А отчего ж бы *не смеяться*?

– Да так, хоть ты мне и батько, а как *будешь смеяться*, то, ей-богу, поколочу!” (“Тарас Бульба”).

*Смій* у текстах обох письменників здебільшого виникає не стихійно, а під впливом вмотивованих обставин, які складають невід’ємний компонент текстотворення; цей сміх поступово набуває нової якості, охоплюючи ширші кола персонажів. Уміння передати

динамізм сміхової дії спостерігаємо, скажімо, у створеної Гоголем комічній сцені розширення “зони сміху”, викликаного жартом зайжджого чиновника: “...он сам позволил наконец *пошутить*, то есть произнести с приятною *усмешкой* несколько слов. *Смеются* вдвое в ответ на это обступившие его чиновники; *смеются* от души те, которые, впрочем, несколько плохо услыхали произнесенные им слова, и, наконец, стоящий далеко у дверей у самого выхода какой-нибудь полицейский, отроду *не смеявшийся* во всю жизнь свою и только что показавший перед тем народу кулак ...” (“Мертвые души”). “Несмішний” сміх чиновників є водночас свідченням його численних трансформацій як явища психологічно нетривкого, здатного, зокрема, до втілення прикрого, гидкого, “нелюдського”.

Закономірним для художнього мислення Коцюбинського є прагнення відстежити психологію виникнення й розвитку сміхового дійства, теж нерідко за обставин, що мають викликати сум, а не веселощі. В цьому плані характерне зародження й нагнітання сміхової дії під час поховання героя; спочатку чути *придушений сміх, помітна чиясь весела усмішка*, далі сміх охоплює увесь загал: *світло коливалось од сміху*, присутні *реготались*, парубки *душились од сміху*, натомість запанував *безжурний регіт*: “– Ха-ха! – котилось од покуті до покуті, і цілі ряди людей *згинались од сміху* удвоє, придушивши руками живіт”. А в цей час “під вікнами сумно ридали трембіти” (“Тіні забутих предків”). Сміх як обрядове дійство не викликає, однак, враження святотатства, це народний ритуал, первісна реакція живих в їхніх уявленнях про царство мертвих [8, 9–12]. Водночас ідея сміху виявляє риси трагедійності, трансцендентності, окреслюються її метафізичні обрії.

Кваліфікація сміхової дії у гоголівських текстах має широку амплітуду коливань – від посмішки до гомеричного реготу; грані сміхових виявів контекстуально окреслені: хтось лише посміхається, а хтось сміється до нестями, не тамуючи втіхи. Скажімо, гоголівські “старосвітські поміщики”, з огляду на їхнє напівсонне існування, лише зрідка приязно посміхаються одне до одного: “Но Афанасий Иванович, довольный тем, что подшутил над Пульхерией Ивановной, *улыбался*, сидя на своем стуле” (“Старосветские помещики”). Але частіше сміх у М. Гоголя голосний, нестримний; це бурхливий регіт, що охоплює його героїв, не даючи їм змоги зупинитися; пор., наприклад, ремарки в комедіях: *заливается и помирает со смеху* (“Ревизор”); *хохочет во все горло; в усталости валится на стул* (від сміху) та под.; природною є оцінка цього нестримного реготу: “– Эх его *заливается!* Знать покойница свихнула с ума в тот час, как тебя рожала!” (“Женитьба”). Водночас звучить і “сатанинський” сміх: дико сміється страшна панночка (“Вий”); регіт страшних потвор викликає у героя ледве не нервовий стрес: “Не успел он докончить последних слов, как все чудища *выскалили зубы и подняли* такой *смех*, что у деда на душе захолонуло” (“Пропавшая грамота”).

М. Коцюбинський зазвичай не позначає сили сміхових виявів; у центрі його уваги не регіт, а осміювання, не сатанинські звуки, а різноманітна оцінка смішного; сміх його героїв послідовно визначається через супровідні почуття й переживання різного ґатунку, а відтак сміх стає лише засобом, а не метою зображення. Створюється враження, наче за сміховою дією спостерігає автор, що особисто не сміється, але уважно аналізує процеси, викликані сміхом, і знаходить для них точну кваліфікацію; пор.: *хриплий смішок, притиснений смішок, здоровий сміх, дзвінкий сміх, шалений регіт* і под. Опис сміхової дії ґрунтується на індивідуалізації її носіїв: *сміявся добродушно; сміявся і погано сміявся; дурно сміялась; посміхнувся винувато; таємниче осміхалась* і под. Сміх стає різнобічним; часом це лише супровідна ознака поведінки героїв, що, зрештою, пересуває його на другорядні позиції визначення загального смислу.

Гоголівський сміх рідко реалізується через звуковий ряд; поодинокі *ха-ха* не порушує принципу описовості у відтворенні сміхової дії. Часом письменник не повідомляє, хто сміється, з якого приводу, а лише позначає “ту *бешеную веселость*, которая не могла бы родиться ни из какого другого источника. Рассказы и болтовня среди собравшейся толпы,

лениво отдыхавшей на земле, часто так *были смешны* и дышали такою силою живого рассказа, что нужно было иметь всю хладнокровную наружность запорожца, чтобы сохранять неподвижные выражения лица, не моргнув даже усом ...” (“Тарас Бульба”). *Сміх* як етнічно зумовлена дія, за задумом автора, й не повинна реалізуватися в конкретизованих діях окремих персонажів; це явище, а не риса окремого персонажа.

У текстах М. Коцюбинського простежуються численні звукові коливання сміхової дії досить-таки широкого регістру, з переходами від одних вигуків до інших; усі ці *ха-ха, хо-хо, хе-хе, хи-хи* різняться залежно від особистості носія сміху; пор.: “Він хотів збудити Соломію, але лише глянув на неї, як схопився за боки від шаленого *реготу*. – *Ха-ха-ха!* .. От козак-розкозак! – *реготався* Остап. – *Ха-ха-ха!*..” (“Дорогою ціною”). *Сміх* у Коцюбинського рідко підхоплюється присутніми; він має бути пояснений, обґрунтований, але й за таких умов необов’язково спільний.

М. Гоголь розраховує на сприйняття сміхового дійства не тільки учасниками подій, що призвели до нього, а й сторонніми – читачами чи слухачами: його оповідь – здебільшого гра, за якою спостерігає глядач. Самі картини сміхової дії передбачають створення сценічних умов, наближених до комедії обставин, де кожен персонаж – носій певної маски, натомість і сміхова ситуація сприймається як належна, природна. Текст нерідко орієнтований на сміхову реакцію читача, а не персонажа: “В Диканьке никто не слышал, как черт украл месяц. Правда, волостной писарь, выходя на четвереньках из шинка, видел, что месяц ни с сего ни с того танцевал на небе, и уверял с божбою в том все село; но миряне качали головами и даже *подымали* его на смех” (“Ночь перед Рождеством”). Пояснення щодо причини смішного зроблені, але їхній комізм у тому, що самі “миряне” все-таки вислуховували писаря, а реакція читача однозначна.

Навіть тоді, коли оповідь вщент насичена “диявольщиною”, М. Гоголь знімає відчуття жаху коментарями, насиченими іронією, насмішкуватим тоном. Скажімо, загинув від “нечистої сили” філософ Хома, а “виграв” від того богослов Халява: “Счастье ему *улыбнулось*: по окончании курса наук его сделали звонарем самой высокой колокольни, и он всегда почти являлся с разбитым носом, потому что деревянная лестница на колокольне была чрезвычайно безобразно сделана” (“Вий”). Коли гоголівські персонажі збентежені, контекст додає сміховий компонент, глузування і тим зводить нанівець їхні прикраси: “– Что ж вы, батюшка, в издевку-то разве, что ли? *посмеются* разве над нами задумали?.. Да я за то, батюшка, вам *плюну в лицо*, коли вы *честный человек*. Да вы после этого *подлец*, коли вы *честный человек*” (“Женитьба”). *Сміх* як мірило, як засіб позбавитись від глупоти, як здоровий глузд стає філософією життя.

У М. Коцюбинського сміх нерідко характеризує героїв із негативного боку, стає засобом викриття їхньої ницості, непорядності. Скажімо, зловтішно сміється поліцейський чин, його настрій передається дружині, обидва вони викликають лише огиду (хоч у тексті відсутня безпосередня оцінка): “Який він був щасливий, коли йому вдалось підсадити паничика того у фаетон, а от його Доря ... *Хе-хе!*.. Він пошепки розказав їй, що чув од Дорі, і обоє довго *осміхались* до себе очима. *Хе-хе! Хи-хи!*” (“Подарунок на іменини”).

Образи *страху-жаху* й *сміху-реготу* утворюють антитезу, що часом послаблюється, забезпечуючи концептуально визначену єдність; переходи від одного стану до іншого лягають в основу текстотворення. Символізовані втілення цих культурем розкривається через фантазмагорійні фігури, викликані, з одного боку, українськими народними уявленнями, з другого – художніми трансформаціями смислів. Схожість засадничих підходів до концептуалізації в творах М. Гоголя й М. Коцюбинського передається через систему наближених одні до одних мовно-естетичних знаків [4], хоч і відбиті в ідіолектно відмінних текстах.

Концептуальні бачення обох письменників у відтворенні образних категорій суттєво розмежовуються. Зокрема, М. Гоголь намагається, принаймні зовні, розвеселити читача – навіть при зображенні жахів сміх його пройнятий трагікомічними мотивами. Гоголівське уміння перетворити трагедію на фарс, побачити зворотний бік смішного, натомість висміяти те, що видається його персонажам ледве не крахом їхнього життя, – основа концептуалізації тексту. М. Коцюбинський не прагне налякати або звеселити, його герої жахаються або сміються, ці реакції – засіб їхньої ідентифікації, характеристики, що не має лякати або смішити читача. Смішне в текстах письменника нерідко викликає в його персонажів гаму почуттів – від жаху до гніву; сміхова відповідь на страх – зрештою ознака цього ж таки страху; поєднання, здавалося б, несумісних станів створює ефект психологічної драми.

### Література

1. Войтович В. Українська міфологія / Войтович В. – К. : Либідь, 2002.
2. Гнатюк В. Останки передхристиянського релігійного світогляду / Гнатюк В. // Вибрані статті про народну творчість. – Нью-Йорк, 1981.
3. Державин В. Література і літературознавство / Державин В. – Івано-Франківськ : Плай, 2005.
4. Єрмоленко С. Я. Мовно-естетичні знаки в історії літературної мови С. Я. Єрмоленко // Мовознавство. – 2007. – № 4–5.
5. Їжакевич Г. П. Українсько-російські мовні зв'язки радянського часу / Їжакевич Г. П. – К. : Наукова думка, 1969.
6. Кімакович І. Сміхова культура : проблема дослідження української традиції / І. Кімакович // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 1.
7. Кононенко В. І. Мова у контексті культури / Кононенко В. І. – Київ–Івано-Франківськ : Плай, 2008.
8. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / Пропп В. Я. – М. : Наука, 1976.
9. Храмова В. До проблеми української ментальності / Храмова В. // Українська душа / Відп. ред. В. Храмова. – К. : Фенікс, 1992.

#### **Кононенко В. І. Николай Гоголь и Михаил Коцюбинский: культурные концепты.**

*В статтє проанализировано значение полисемичных слов-понятий с опорой на психолингвистические, лингвокультурологические, этнологические параметры интерпретации национально ориентированных художественных текстов. На материале текстов Н. Гоголя и М. Коцюбинского осуществлена попытка типологической концептуализации таких понятий: страх, смех, грех и др.*

*Ключевые слова: культурный концепт, лингвокультурологическая доминанта, образно-метафорические средства.*

*Kononenko V.I. Mykola Gogol and Mykhaylo Kotsyubynsky: Cultural Concepts. In the article interpretation of value of polysemic words-concepts taking into account psycholinguistic, linguo-cultural, ethnologic parameters, interpretations of nationally focused texts are considered. On a material of M.Gogol's and M.Kotsyubynsky's texts an attempt of typological conceptualization of such concepts, as fear, laughter, a sin and similar is carried out.*

*Key words: cultural concept, linguo-cultural dominant, figuratively-metaphorical means.*

Надійшла до редакції 29.06.09

Прийнято до друку 04.11.09