

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

СТРЕБКОВА ІРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82. 091: [821.161.1+821.161.2]

**ПРОБЛЕМИ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ СТИЛЮ
ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ І МИКОЛИ ГОГОЛЯ:
ТИПОЛОГІЧНИЙ І ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИМІР**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
МИХЕД Павло Володимирович
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. КАРТИНА СВІТУ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ Й Т. ОСЬМАЧКИ ТА СТИЛЬОВІ ФОРМИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ: ТИПОЛОГІЧНО СПОРІДНЕНЕ Й ІНДИВІДУАЛЬНЕ	
	10
1.1. Історіографія питання.....	10
1.2. Поняття «стиль»: теоретичний аспект.....	15
1.3. Художня картина світу як культурологічне поняття та його філософсько-категорійне наповнення.....	18
1.4. Типологічна спорідненість картин світу М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	26
1.4.1. Гоголівські алюзії та ремінісценції у творчості Т. Осьмачки.....	27
1.4.2. Барокові традиції в художніх картинах світу М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	37
1.4.3. Фантастика й онірика як вияв містичного в художньому світі М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	48
Висновки до розділу 1.....	81
РОЗДІЛ 2. ХРИСТІЯНСТВО І ЙОГО РОЛЬ У КАРТИНІ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ. ПРОБЛЕМА КОНТЕКСТУ	
	84
2. 1. Гоголівські ідеї оновленого християнства та народне православ'я у творчості Т. Осьмачки.....	84
2.2. Біблійні алюзії у творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	98
2.3. Дантівські мотиви у творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	121
2.4. Сакральний топос храму у творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки.....	132
Висновки до розділу 2.....	145

РОЗДІЛ 3. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ	
ОПОВІДІ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ Й Т. ОСЬМАЧКИ.....	147
3.1. Теоретичні проблеми: система нарації та система оповідачів.....	147
3.2. Особливості гоголівської оповіді (казки) та структура оповідності у творчості Т. Осьмачки.....	150
3.3. Стиль казки в наративній структурі творів М. Гоголя й Т. Осьмачки..	160
Висновки до розділу 3.....	187
ВИСНОВКИ.....	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	194

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Вивчення літературного процесу, його особливостей і закономірностей передбачає порівняльний аналіз сукупних комплексів мистецьких творів. Активний розвиток літературознавчої компаративістики пояснюється потребою в дослідженні національного письменства в міжнаціональному просторі як у близьких мовно або географічно соціокультурних площинах, так й у світовому масштабі. Продуктивність літературних студій полягає, перш за все, у зіставленні еволюційних тенденцій національних літератур, а також у дослідженні безпосередніх і опосередкованих взаємин між ними. Традиційна проблематика компаративістики зосереджується у сфері міжлітературних зв'язків і взаємодії літератур. Вони характеризуються передусім безпосереднім впливом одного автора на іншого.

Багато українських митців говорять про Миколу Гоголя як про українського письменника й уважають його своїм попередником і естетичним орієнтиром. Джерелом натхнення для раннього Гоголя були українська тематика та національна художня традиція. «Зринання» гоголівського слова у текстах наступних творчих поколінь свідчить не тільки про обдарованість геніального митця, а й підтверджує думку про потужний символіко-архетипний пласт його прози, вкорінений в українській ментальності.

Серед шанувальників і послідовників славетного попередника був поет і прозаїк Годось Осьмачка, для якого творчість Гоголя стала втіленням української національної традиції, джерелом натхнення. Гоголівський «слід» у творах Осьмачки оприявнюється у прямому цитуванні, алюзіях і ремінісценціях, літературній стилізації тощо.

Сучасні літературознавці (В. Барчан, Н. Зборовська) згодні з тим, що феномен Осьмачки неможливо розгадати поза гоголівським контекстом, органічно вписаним в українську барокову культуру з її потужним фольклорно-міфологічним струменем. Так, Н. Зборовська вважає, що автор «Старшого

боярина» є прямим послідовником українського генія, і «якщо вірити в реінкарнацію, то Т. Осьмачка у прозі своєю творчою з'явою повторив нову матеріалізацію М. Гоголя» [105, с. 26]; це дає підстави певніше говорити про генезу «міфологічної уяви» та принципи моделювання художнього світу прозаїка-модерніста. Поділяючи цю думку, І. Лисенко стверджує, що у втілених Осьмачкою монументальних образах простежується синтез гоголівської фантастики, староукраїнської міфології, Шевченкового бунтарства, козацького епосу, а також сюрреалістичної казковості й символіки. Ця ж ідея розвинена в статті англomовного компаративіста М. Овчаренко.

У своїх працях дослідники торкаються лише окремих аспектів проблеми стилю Гоголя й Осьмачки. На сьогодні відсутнє системне дослідження, яке б ґрунтовно й вичерпно розкривало цю, вочевидь, давно назрілу тему. Відтак, **актуальність** теми дисертаційної роботи зумовлена, насамперед, двома чинниками. Перший – це орієнтація на комплексний компаративний аналіз творчості Миколи Гоголя й Тодося Осьмачки, що дозволить виявити типологічну спорідненість між цими літературними явищами. Разом з тим, аналіз художнього матеріалу допоможе виокремити основні наскрізні мотиви у творчості митців, що дасть змогу коректно говорити про їхню національну природу.

Творчість Гоголя й Осьмачки моделює суто українську картину світу, актуалізує традиційні сюжети й образи, має схожі міфологічні та історичні теми. Осмислюючи своєрідність генетичних зв'язків, у художньому світі митців простежується суголосність світовідчуттєвих і світоглядних концепцій.

Основою для порівняльних студій є також близькість художників слова за психотипами. Відома теорія типів особистості К. Г. Юнга базується на уявленнях про установки та основні функції психіки [335]. Він виокремив дві основні особистісні установки: інтроверсію, коли інтерес людини спрямований на глибини власного внутрішнього світу, і екстраверсію, коли людина зосереджена на зовнішньому світі. При цьому існує схильність особистості до конкретної установки. Юнгу належить класифікація основних психотипів. Використовуючи юнгіанську термінологію, письменникам Гоголю й Осьмачці притаманний

психотип етико-інтуїтивного екстраверта, який співзвучний у Юнга з «Гамлетом» і «Наставником». Такі люди схильні до емпатії і прояву широкого спектру емоцій. Вони мають виразну міміку й красномовство, здатні передбачити різні події й готуватися до них заздалегідь, вловлюючи невідповідності в словах і емоціях інших людей. У них яскраво виражене відчуття ірраціонального та інтуїція. Близькість Гоголя й Осьмачки на психотипічному рівні дозволить нам виділити типологічне та знайти спільне в їхній творчості.

Своєрідність нашого дослідження полягає в порівнянні творчого доробку двох письменників українського походження, талант яких виявився в іншій мові.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана в межах комплексної науково-дослідницької теми кафедри російської і зарубіжної літератури та історії культури Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя «Російська та зарубіжна література: контексти та інтерпретація творчості письменників та історико-літературного процесу», затвердженої Вченою радою Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя (протокол № 6 від 28 січня 2015 р., реєстраційний номер 0115U005458 Українського інституту науково-технічної і економічної інформації на 2015–2019 рр.). Тема роботи затверджена бюро Наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 26 лютого 2013 року).

Мета роботи полягає в комплексному порівняльному аналізі художнього стилю Т. Осьмачки й М. Гоголя крізь категорії типологічного й індивідуального.

Реалізація поставленої мети зумовила вирішення таких **завдань**:

- дослідити історіографію проблеми вивчення творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки;
- сформувати категоріальний апарат, розкрити зміст базових понять (стиль, художня картина світу, бароко, необароко тощо);
- проаналізувати типологічну спорідненість творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки крізь призму поняття «картина світу»;

- простежити генетичний зв'язок творів М. Гоголя й Т. Осьмачки в контексті української традиції, а також розглянути варіанти національного «маркування» стилів письменників;

- виявити гоголівські інтертекстуальні елементи у творчості Т. Осьмачки;

- визначити роль християнських маркерів у контексті художньої моделі світу митців;

- з'ясувати стильові особливості наративних стратегій, структури оповіді та їхній зв'язок з національною картиною світу;

- визначити місце творчого профілю М. Гоголя у текстах Т. Осьмачки.

Об'єктом дослідження є творча спадщина М. Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки», «Миргород», «Петербурзькі повісті», «Мертві душі», епістолярій письменника), а також поетичний та прозовий доробок Т. Осьмачки (збірки «Скитські вогні», «Клекіт», «Із-під світу», «Сучасникам», повісті «Старший боярин», «План до двору», «Ротонда душолюбців» тощо) та літературознавчі дослідження, присвячені обом письменникам.

Предмет дослідження – типологічно споріднене та індивідуальне в художніх картинах світу Т. Осьмачки й М. Гоголя.

Досягненню мети й реалізації поставлених завдань підпорядкована **теоретико-методологічна база** дослідження, основу якої складають концепції М. Еліаде, Ю. Лотмана, Д. Наливайка, В. Проппа, К. Г. Юнга, В. Шміда, а також праці провідних вітчизняних і зарубіжних гоголезнавців й осьмачкознавців: Ю. Барабаша, В. Барчан, Н. Зборовської, О. Киченка, Ю. Манна, П. Михеда, М. Овчаренко, Ю. Шереха та ін.

З огляду на компаративний характер вивчення творчої спадщини Гоголя й Осьмачки, основоположними в роботі стали такі **методи дослідження**: генетично-контактний, порівняльно-типологічний, біографічний. Зазначені методи дозволили окреслити індивідуальне й типологічне, а також виявити спільні мотиви та поетикальні збіги в художній спадщині митців. Методологічні принципи інтертекстуальності використано з метою визначення гоголівського сегменту в творах Осьмачки та актуалізації біблійного інтертексту у творчості

письменників. Залучення імагологічного підходу в дослідженні сприяло розкриттю проблеми національної ідентичності Гоголя. В роботі застосовано принципи психоаналізу, архетипної критики, наратологічного підходу, що виявилися продуктивними в системному осмисленні проблеми індивідуального стилю митців.

Наукова новизна роботи. Дисертація є першою у вітчизняному літературознавстві спробою комплексного аналізу художньої спадщини М. Гоголя й Т. Осьмачки в компаративному зрізі.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дисертації можуть бути використані під час викладання компаративних дисциплін, курсу «Історія української літератури та критики ХХ ст.», у підготовці спецкурсів і спецсемінарів для студентів філологічних факультетів, під час написання курсових та дипломних робіт.

Апробація результатів дисертації. Окремі положення роботи оприлюднювалися на міжнародних та всеукраїнських конференціях: Міжнародній науково-практичній конференції «Другі Арватівські читання» (Ніжин, 2013), XII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2013), V Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми історичної та теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2013), XII Міжнародній гоголезнавчій конференції «Творчість М. В. Гоголя в діалозі культур» (Київ–Ніжин, 2014), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Бугайківські читання» (Ніжин, 2014), Всеукраїнській науково-практичній конференції «XII Гоголівські читання» (Полтава, 2015), Міжнародній науково-практичній конференції «Треті Арватівські читання» (Ніжин, 2015), XIII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2015), Міжнародній науковій конференції «Актуальні проблеми філології та лінгвістики» (Будапешт, 2015), Міжнародній науковій конференції «Ніжинська вища школа: історія і сучасність (1805–2015)» (Ніжин, 2015).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 8 публікаціях, 7 з яких – статті у фахових вітчизняних виданнях, 1 – у зарубіжному.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (348 позицій). Основний текст роботи викладено на 193 сторінках. Повний обсяг дослідження – 228 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КАРТИНА СВІТУ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ І Т. ОСЬМАЧКИ ТА СТИЛЬОВІ ФОРМИ ЇЇ РЕАЛІЗАЦІЇ: ТИПОЛОГІЧНО СПОРІДНЕНЕ Й ІНДИВІДУАЛЬНЕ

1.1. Історіографія питання

Оригінальний стиль гоголівського письма та міфологізований авторський текст стали благодатним ґрунтом для його наслідування та інтерпретацій. Особливо відчутним це було під час «межових ситуацій» (Ю. Барабаш) розвитку суспільства. Початок ХХ ст. став для українських митців періодом глибокого переосмислення національного минулого. Розвиток української літератури того періоду характеризується ідеями реконструкції минувшини та надією на відродження української державності [187, с. 8]. Переосмислюючи образ України, героїчні часи козаччини, письменники-неоромантики зверталися до ранньої творчості Гоголя, адже його образи-міфологеми України та козацтва стали «портретом» нації [252, с. 92].

У вітчизняному літературознавстві, зважаючи на актуальне питання національної ідентифікації Гоголя, з'явилася низка наукових праць, присвячених цій темі. Нові грані гоголівської української традиції розглянуті в працях Ю. Барабаша, В. Звиняцьковського, Ю. Луцького, П. Михеда. Сприйняття творчості Гоголя українською літературно-критичною та художньою свідомістю 20–30-х рр. ХХ ст. актуалізується в дослідженнях Є. Прохоренко. Дослідниця простежує характер і зміну вектора наукової інтерпретації творчої манери письменника «із зосередженням на ключовій для українського гоголезнавства проблемі – національної ідентичності митця» [252, с. 177].

Творчість Миколи Гоголя стає невід'ємною частиною української національної спадщини й джерелом натхнення для українського поета, прозаїка, перекладача, публіциста, літературного критика Годося Осьмачки.

Останнім часом активізувалася увага літературознавців щодо творчості цього українського автора. Поетикальні особливості творчості Осьмачки досліджували Н. Зборовська, Н. Шалата-Барна, В. Шевчук, С. Чернюк, С. Маринкевич, О. Лапко, В. Зіневич. Сучасні літературознавчі праці актуалізують варіант психоаналітичної інтерпретації прози Осьмачки (О. Піскун), екзистенційні модуси творчої свідомості в поетичній спадщині митця (В. Дмитренко), вписування Осьмачки в контекст експресіонізму (Г. Яструбецька) та ін. Найґрунтовнішим дослідженням художньо-естетичних і філософських констант творчої особистості Осьмачки є робота В. Барчан. Завдяки проведеному в ній комплексному аналізу творчого шляху письменника з'ясовано, що стильові домінанти відповідають естетико-філософським параметрам експресіонізму та мають виразно національну специфіку [27].

Біографічний портрет, спогади, реконструкції складних життєвих перипетій Осьмачки репрезентовані працями М. Слабошпицького, М. Скорського, Р. Козака, М. Кейван. Нестандартні підходи до створення художнього образу Осьмачки і його трагічної долі, особисті спомини, власні коментарі й інтерпретації творів становлять неабиякий інтерес до виняткової персони митця.

Особливої ваги у працях дослідників набуває проблема функціонування слова Гоголя в текстах Осьмачки. Воно знаходить повсякчас своє вираження в цитатах, алюзіях, ремінісценціях, подеколи навіть у літературній стилізації на гоголівський кшталт. Художня спадщина письменників Миколи Гоголя й Тодося Осьмачки розглядалася в подібному зрізі лише ескізно. Пропонована спроба компаративного аналізу творчості Гоголя й Осьмачки вимагає комплексного й системного дослідження на рівні порівняльної типології художньої свідомості обох митців. Декодування зображальної образності дасть змогу збагнути закоріненість у суто національну картину українського буття. Обрана тема спонукає представити твори аналізованих митців у їхньому взаємозв'язку, а відтак у контексті засвоєння національної мистецької традиції.

Проектування творчості Гоголя на Осьмаччине художнє полотно дає змогу віднайти багато точок дотику між цими двома письменниками. Уперше про це

заговорив Юрій Шерех (Шевельов). Аналізуючи художній феномен творчості Тодося Осьмачки, науковець наголосив на тому, що «візія єдності світу в його позачасових і позапросторових первнях, яку розгорнув Осьмачка – явище небувале не тільки в нашій літературі своєю своєрідністю. Якщо в своїй соціально-утопійній частині воно явно спирається на Шевченка, то в мистецькій свого попередника він має в Гоголі. Це Гоголь наближався до такого цілісного сприймання українського світу – природи і людей. Він умів так неймовірно поєднувати фантастичне з реальним, візії з дійсністю, чарівне з огидним. У нього ж можна знайти зародки песимізму Осьмаччиного, що впливає з відчуття загубленості людини в космосі, і зародки обоготворення почуття кохання» [327, с. 246].

Учителем Тодося Осьмачки «у пишному, урочому, святковому сприйманні світу», «у вмінні зібрати все притаманне, питоме, зрікшись пласкої механічності» був Микола Гоголь. «Це ж у Гоголя розкішним килимом стелилися порівняння і гармонізованим патосом поривали монологи. Це ж у Гоголя птиця не могла долетіти до середини Дніпра і мусіла вертатися <...> Бо у Гоголя є міт великої української річки. І в Тодося Осьмачки є міт України. Мистецьке мислення повісти – мітичне мислення. Що ж дивного, що в своїх коріннях воно сягає ще далеко поза Гоголя. В світ української міфотворчості і демонології. В світ української легенди і казки...» [327, с. 239–240].

Михайло Слабошпицький у романі-біографії «Поет із пекла (Тодось Осьмачка)» наводить слова професора Василя Сімовича з нагоди присудження авторові «Старшого боярина» першої премії на конкурсі «Українського видавництва»: «Від часів Гоголя українська природа не найшла величнішого поета, ніж Тодось Осьмачка» [273, с. 197].

Н. Зборовська наголошує на тому, що цих двох письменників споріднює «та несамовита анархія душі, з якою вони пристрасно боролися на власному полі бою» [105, с. 26–27]. Саме твори Гоголя справили глибокий вплив на Осьмаччину міфологічну уяву, що пов'язана з моделюванням українського світу [105, с. 27]. Зборовська говорить про пережиту Осьмачкою «стопекельну муку», яка була означена Гоголем у формулі «хотіти помститися і не могли помститися» [106, с. 141].

«Сьогоднішнім Гоголем», услід за Ю. Шерехом та Н.Зборовською, називає Осьмачку В. Барчан [27].

На зв'язок Тодося Осьмачки і Миколи Гоголя також указує і Євген Маланюк у поетичних рядках, написаних на смерть видатного письменника-емігранта:

Не хочу – ні! – цих похорон. Прости.
 Хай тільки ворон тричі десь прокряче,
 Що вже похований ти,
 Осьмачче-символе, як Вій від мук незрячий!
 («Пам'яті Т. Осьмачки», 1962).

Поет порівнює Осьмачку із відомим гоголівським персонажем із однойменної повісті.

У роботі підтримана апеляція Ю. Шереха до міфу як одного із засадничих понять, необхідних для інтерпретації Осьмаччиних творів. У такий спосіб дослідник вдається до зіставлення з творами Миколи Гоголя [326]. Згодом ці ідеї дістають розвиток в англomовному порівняльному дослідженні Т. Осьмачки і творчого доробку М. Гоголя Марії Овчаренко [348]. Зіставляючи особистості двох митців, дослідниця проводить паралелі між їхніми долями в задушливій атмосфері імперії та політично-контрольованому терорі, що впливали на психічні розлади письменників. Обидва митці відокремлювали, навіть протиставляли себе суспільству і світу, у якому жили; і Гоголь, і Осьмачка обрали для себе шлях відлюдництва; вони ніколи не йшли на компроміси, за будь-яких обставин захищаючи свої істини, проживши життя мучеників [348, с. 8].

У дослідженні Овчаренко акцентується увага на романтичній природі повісті «Старший боярин», завдяки традиції впливу гоголівських «українських повістей». Однак романтизм Осьмачки й Гоголя має різну природу. Романтизм у Гоголя сповнений жаху і гнітючих почуттів у царстві нечистої сили. Такий спосіб викладу відповідає естетичним стандартам західноєвропейських романтиків. Натомість в Осьмачки – це, радше, стилізація під неоромантизм. Особливо голос Гоголя відчутний, доводить Овчаренко, у змалюванні

другорядних персонажів у «Старшому боярині», більше – у ліричних відступах, які Осьмачка видозмінює принагідно власних художніх ідей [348, с. 12]. Наукова розвідка Овчаренко пунктирно окреслює гоголівське відлуння у творчості Осьмачки. Сформульовані висновки дослідниці було взято до уваги під час комплексного аналізу типологічного й індивідуального в художніх картинах світу обох письменників.

Отже, проаналізувавши історіографію питання «М. Гоголь і Т.Осьмачка», можна стверджувати, що рівень вивченості творчості зазначених митців у компаративному зрізі є недостатнім. Поштовхом для розгляду цієї проблеми стало англomовне зарубіжне видання М. Овчаренко, яке ескізно означило перегуки Осьмаччиних творів із Гоголевими. Відсутність ґрунтовної праці, яка б усебічно висвітлила форми співзвучності Гоголя з творчістю Осьмачки, спонукає до їх віднайдення та систематизації. Своєрідність художнього світу митців позначена такими детермінантами, як: національний менталітет, національно маркований стиль та народно-фольклорна основа творчості.

У межах теоретичної парадигми стратегічно правильним вважаємо залучення до термінологічного апарату поняття «художня картина світу». З одного боку, це розширює поле наукового проекту, а з іншого – дозволяє поєднати різні досліджувані аспекти, продукуючи такі варіанти, як «національна картина світу», «українська картина світу», «релігійна картина світу», «фантастична картина світу» та ін.

Як відомо, у людській свідомості інтегруються результати різноманітного досвіду, почуттєвого й логічного пізнання, узагальнюються відомості, взяті з різних джерел. Вони впорядковуються, складаються в систему поглядів, суджень й уявлень про світ. Як зауважує Б. М. Кедров, «картини світу, що існують в індивідуальній свідомості, складаються під впливом суспільно значущих понять про дійсність» [119, с. 17]. Отже, можна твердити, що картина світу є універсальною у світлі єдності всіх її компонентів.

Концепт «порівняльний аналіз стилів письменників», заявлений у назві роботи, передбачає формулювання робочого поняття, що обґрунтує його

комплементарність із дефініціями «художня картина світу» та «структура оповіді». Крім того, ми звернемося до поняття «картина світу», оскільки воно дасть можливість подивитися на цілісне явище генетичної спорідненості між творчістю Миколи Гоголя й Тодося Осьмачки та встановити міжлітературну комунікацію.

1.2. Поняття «стиль»: теоретичний аспект

Стиль – це багатозначна категорія. Можна говорити про стиль епохи, літературної школи, течії, жанру, стиль письменника тощо. О. Ніколаєв указує на два основні підходи до тлумачення категорії стилю – лінгвістично спрямований та той, що тяжіє до загальної естетики. У першому випадку стиль – це «манера письма, більш-менш упізнавана система прийомів» [210]. Власне, історично саме слово «стиль» у своїй основі метонімічне. Стилем (грец. «стилос», лат. «стилус») у Греції, а потім у Римі називали паличку для писання. На протилежному кінці цієї палички було щось на зразок «гумки», якою редагували текст. Ще в Античності стилем вважали особливості написаного, «своєрідність пера» (О. Ніколаєв) [210]. Так сформувалося розуміння стилю як системи прийомів, характерних особливостей письма. Це дескриптивний підхід, який має свої плюси, але водночас він досить обмежений.

У літературознавстві поширене також інше розуміння стилю. Стиль, на думку багатьох теоретиків (В. В. Виноградова, Г. М. Поспелова та ін.), – це «змістовність форми». Отже, коли мова йде про стиль, маємо на увазі не лише формальні ознаки, а й те, що ховається за ними, – увесь план змісту.

В усталених у літературознавстві поглядах на суть поняття «стиль» акцентують увагу на стилі як ідейно-художньому явищі, яке охоплює і форму, і зміст художніх творів (П. Волинський), а також стилі як єдності й цілісності змістовної форми, «образно-експресивних деталей» (Д. Наливайко, А. Ткаченко, Р. Гром'як). «Літературний стиль, – за визначенням П. Волинського, – означає сукупність і єдність всіх особливостей творчості письменника. Ця сукупність

характеризує зміст і форму його творів, їх ідейну спрямованість, становить своєрідність, що відрізняє одного письменника від інших» [59].

Д. Наливайко характеризує стиль як «формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, усю складність «художньої мови» творів, яка, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає і «надмовні» елементи. Проявляється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця й цілих течій та напрямків – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю» [205, с. 8].

Останнім часом актуальності набуває розуміння стилю як поняття «голографічного». Метафора голограми вимагає певного коментаря. Це об'ємна фотографія. Її особливістю є те, що кожен фрагмент голографічної пластинки несе інформацію про зображення в цілому. Тому навіть маленький відтинок тексту утримує в собі певний сенс. Мова йде, передусім, про авторський стиль, про стиль епохи, про національний стиль і т.д. За твердженням О. Калмикова, голографічність – це «представленість у будь-якому фрагменті тексту цілісного гіпертексту» [114].

Словник літературознавчих термінів подає таке потрактування поняття стилю: це «сукупність ознак, які характеризують твори певного часу, напряму, індивідуальну манеру письменника» [155, с. 642–643]. Мистецтвознавство під стилем розуміє все те спільне, що об'єднує творчість митців, споріднене тематикою, способом творення художнього світу. У цьому випадку стиль збігається з мистецьким напрямом, течією. «Оскільки літературно-стильову течію започатковує оригінальний митець з яскраво вираженим світобаченням, неповторним письмом, то найуживанішим і окресленим є поняття авторського, або індивідуального, стилю. Світовідчуття, світобачення письменника, його естетичний досвід зумовлюють оригінальність стилю його творів» [155, с. 642–643].

Отже, розглядаючи поняття «стиль», слід розуміти, що існує найбільш абстрактний рівень стильової єдності – це стиль епохи (можна говорити про стиль Античності, Середньовіччя, Відродження тощо). Стиль у літературознавстві

передбачає стиль напрямку, що відбиває загальні естетичні установки багатьох художників (можна говорити про стиль романтизму, символізму т.д. У цьому випадку стиль ототожнюється з поняттям художнього методу.

У роботі ми звернемо увагу на індивідуальний стиль митця, завдяки якому витворюється особлива авторська картина світу. Сукупність зображально-виражальних засобів письменника створює ефект стилю, коли все це закономірно поєднується в художньо мотивовану систему, зумовлену індивідуальністю митця. У межах цієї проблеми науковці пропонують вирізнити поняття стилетвірних чинників і носіїв стилю. До чинників зараховують: світовідчуття (образне мислення) письменника; тематику і проблематику, яка його цікавить; закони й норми обраного митцем жанру [155, с. 642–643].

Носіями стилю вважають елементи форми художнього твору – фабулу, сюжет, композицію, – які детермінують тематику твору, формуючи її з огляду на життєвий чи уявний матеріал, з огляду на мовні виразові форми (оповіді, розповіді, описи, монологи, діалоги) з їхньою лексико-синтаксичною структурою, інтонаційно-звуковими особливостями. «Усе це «несе» на собі стильову домінанту, яка відчувається в процесі естетичного сприймання твору, але важко піддається дослідженню і логічному поясненню, якщо елементи, які виражають стильову визначеність твору, беруться окремо чи навіть у сукупності. Тому й виникає необхідність характеристики стилю як художньої закономірності, що породжується функціонуванням носіїв стилю у взаємодії між собою, в контексті твору» [155, с. 643].

Отже, стиль – це передусім естетична категорія. Його компонентами є мова, фабула, сюжет, композиція, ритм, темп, інтонація, звукопис, засоби створення образів, завдяки яким автор «малює» власну неповторну картину світу. У контексті пропонованого дослідження послуговуємося дефініціями стилю та стилю автора, де стиль потрактовано як особливу манеру письма, спосіб оприявлення змісту, змістовну форму, яка втілює створений митцем образ світу, а стиль автора детерміновано як єдність, що визначається особливостями світогляду й естетичними уподобаннями письменника.

1.3. Художня картина світу як культурологічне поняття та його філософсько-категорійне наповнення

Вітчизняне літературознавство все частіше звертає увагу на синтетичне багатовимірне філософське, культурологічне, соціологічне поняття «художньої картини світу». Попри те, що проблема картини світу розглянута в багатьох публікаціях, проте на сьогодні ще не сформульовано загальноприйнятого визначення, воно досі залишається суперечливим.

Активний інтерес це поняття викликало в мистецькій сфері ще в 70-х роках ХХ століття, коли відбулися перші спроби його теоретичного узагальнення. Найбільш ґрунтовні спостереження з цього приводу знаходимо у Б. Кедрова («Надзавдання комплексного вивчення творчості» [119]), Н. Хренова («Динамічний аспект художньої картини світу у контексті культури» [305]), П. Соболева («Художня картина світу: ціннісна значущість» [282]), Т. Родіної («Художня картина світу як синтетична багатомірна структура» [254]) та інших науковців. На сьогодні такі теоретичні міркування активно апробуються на практиці, а залучення новітніх методологій аналізу літературного тексту зумовлює появу цікавих досліджень уже емпіричного характеру (скажімо, дослідження В. Летіна [153], А. Смірної [281], Ю. Бєседіної [35] та ін.).

Картина світу – це культурологічне поняття, «система інтуїтивних уявлень про реальність» [256, с.127], що складається на конкретному історичному етапі розвитку людського мислення. Цей термін уперше ввів австрійський філософ 1921 р. Л. Вітгенштайн [56]. Поняття «картина світу» має абстрагований зміст, перш за все, тому, що в одну й ту ж історичну епоху формується велика кількість таких картин і жодна з них не є вичерпною. Кожна з «картин» існує реально лише в свідомості окремої людини, тому в аналітичній філософії та естетиці це поняття може бути використане лише в стосунку «текст–реальність» (в образотворчому мистецтві: картина – реальність). При цьому важливо визначити межі складових понять, оскільки сама картина – теж реальність. У результаті проблема «картини світу» знімається сама по собі, і цей модерністський термін доцільно в кожному

випадку замінити більш конкретними, традиційними: образ, композиція, манера, стиль. «У мистецтві ХХ століття стираються межі між художником-творцем і глядачем-спостерігачем, оскільки первинною стає не реальність, а форма і спосіб вираження, свідомість, фантазія, вимисел» [56].

Потенціал категорії «картина світу» дає можливість поглянути на світ, створений письменниками крізь призму:

1) цілісності – внутрішньої єдності, пов'язаності всіх частин явища в єдине ціле. Цілісність художньої картини світу, насамперед, полягає в узагальненій характеристиці об'єктів, що мають складну внутрішню структуру. Зазначимо, що цілісність виражає й інтегрованість, самодостатність, автономність цих об'єктів, їх протиставлення оточенню, пов'язане з їхньою внутрішньою активністю; воно характеризує їхню якісну своєрідність, зумовлену властивими їм специфічними закономірностями функціонування й розвитку. Будь-який об'єкт пов'язаний із середовищем та існує лише в єдності з ним.

Ознака цілісності дозволяє нам порівнювати два явища, звертатися до домінуючих і периферійних явищ, адже вони вступають у зв'язки. Розгляд художньої картини світу в цілісності дає нам змогу увійти в площину стилю.

2) індивідуальності – (лат. *individuitas* – неподільність). Існує хибна думка, що всі розуміють світ так само, як і ми. Проте картина світу, створена письменником, має індивідуальний характер. Вона уформована певними подіями в житті людини. Можна навіть сказати, що зображена митцем картина світу сформована в тому числі й генетичним кодом. Але є й певні універсальні речі. Вони спільні, адже сформовані близькими подіями чи вихованням в одному культурному, історичному, географічному середовищі тощо. Кожний має власні своєрідні психічні особливості й певні властивості індивідуума, які характеризують його неповторність і виявляються в рисах характеру, у специфіці інтересів, якостей, що відрізняють одну людину від іншої. Індивідуальність визначає людину як автора власного життя, як творця унікального життєвого шляху, носія багатогранної неповторності, авторського світобачення. Індивідуальність визначається «витвореною нею духовно-практичною

реальністю, що є сукупним результатом саморефлексії, совісті як особистого морального імперативу добра, віри як засобу поєднання макро- і мікрокосму, що породжує людину духовну» [306, с. 31].

3) антропоцентризму. Художня картина світу антропоцентрична, і людина в цьому випадку постає навіть не як предмет зображення, а як суб'єкт «бачення», навіть не реального, а іманентного, утіленого в самому мистецтві [178, с. 83].

Згідно з антропологічним філософським ученням, людина є центром Всесвіту. Вона створена «за образом і подобою» Божою. І усі події, які відбуваються у світі, зосереджені на людині, вона знаходиться завжди в центрі усіх перипетій буття. Принцип антропоцентризму полягає в тому, що людина є завершенням еволюції світобудови. Образ світу в мистецтві набуває динамічного виміру.

Отже, картина світу – це цілісний глобальний образ світу, який є результатом усієї духовної активності людини [254, с. 22–23]. Це не віддзеркалення світу, а його інтерпретація. Це світовідчуття. Картина світу служить чимось на кшталт координатної сітки, що визначає сенс і зміст будь-яких сприйнятих об'єктів та образів. Це відбувається тому, що люди відчувають і діють не згідно з якимись «об'єктивними фактами», але виходячи зі своїх завжди суб'єктивних уявлень про них.

У психологічній науці на позначення поняття «картини світу» використовується термін «образ світу» як проблема сприйняття (О. Леонтьєв) [151]. Це своєрідна універсальна форма організації знань, що визначає можливості пізнання й управління поведінкою. Реальний світ відображається у свідомості як образ світу у вигляді багаторівневої системи уявлень людини про світ, інших людей, себе і своєї діяльності. Він постає як відображення в психіці людини предметного світу, опосередкованого предметними значеннями й відповідними когнітивними схемами, і піддається при цьому свідомій рефлексії [151]. Людина живе в чотиривимірному світі, який складається з тривимірного простору та часу. Звертаючи увагу на людину та людську свідомість, О.Леонтьєв говорить про п'ятий квазивимір, у якому людині відкривається об'єктивний світ. Це – смислове поле, система значень. Адже будь-який предмет сприймається

людиною не лише в його просторових вимірах, але також і в значеннєвому вимірі та «асоціативному наборі». Образ світу не є раціональною конструкцією, відтак відображає практичну «залученість» людини у світ і пов'язаний з реальними умовами її суспільного та індивідуального життя. Він відображає конкретно-історичний (культурний, соціальний та ін.) фон, у межах якого відбувається психічна діяльність людини. Отже, образ світу повинен бути постійним тлом, який передує будь-якому чуттєвому враженню [151, с. 253–254].

У літературі зустрічається також тотожний термін «модель світу» (І. Хольтхузен), який «пов'язаний з культурознавством і через це може слугувати інтегральному розумінню культурних констант будь-якої культури, а в подальшому розумінню структурної єдності творіння мистецтва в рамках конкретної культурної формації» [302].

Ю. Лотман указує на те, що автор «будує цю модель згідно зі структурою свого світогляду і світовідчуття свого соціально-детермінованого «я» [161].

Найбільш показовим, на нашу думку, є твердження П. Соболева, що картина світу – це інтегральний результат цілісного відображення світу й свідомості творця. Тому в акті творчості він стає деміургом – тим, хто творить новий світ [282, с. 32]. Картина, яка виникає у свідомості митця, завжди аксіологічно орієнтована: «зображення в ній завжди нерозривно спаяне зі світорозумінням, світопереживанням, світовідношенням, з уявленням про бажане удосконалення; у ній відбувається морально-естетична кваліфікація усіх уявлень дійсності, вони постають не лише у своєму безпосередньому бутті, але також як дещо прекрасне чи потворне, героїчне чи нище, високе чи низьке, трагічне чи комічне, трагікомічне чи комітрагічне. Отже, «художня картина світу, що виникає у свідомості реципієнта, вторинна щодо картини, яка міститься в художніх реаліях, вона виникає унаслідок їхнього освоєння. А освоєння потребує співучасті їх власного досвіду, активує творчу уяву, ініціює духовну суверенність» [282, с. 34].

У художній картині світу, яка наявна у творі, діють дві тенденції, що мають різний напрямок: стиснути і втілити конкретність, загальне уявлення про світ, яке закладено в підтексті, до прояву індивідуального; і навпаки, через одиничне

виразити загальне у всій цілісності, у його екстенсивній силі. На це вказує Т. Родіна, яка розглядає художню картину світу як синтетичну багатомірну структуру [254, с. 58].

Отже, картина світу відображає внутрішнє бачення дійсності, засноване на сукупності всіх наявних знань і уявлень про нього. У різних культурах, літературних течіях існують свої міркування про стосунок «картини світу» з реальністю. Тому власне художня картина світу іманентно має високий ступінь суб'єктивності й, одночасно, містить у собі справжнє уявлення про дійсність, що робить її досить рухомим образом реальності. Це дозволяє адаптуватися й самоідентифікуватися її носіям – митцям, що витворюють цю художню модель світу.

Спираючись на набутки філософів, психологів, культурологів та літературознавців щодо розуміння світу, ми сформулювали власну позицію дослідження типологічного й індивідуального у картинах світу Гоголя й Осьмачки.

Найбільш продуктивною в цьому контексті нам видається категорія світогляду та її реалізація через ширші світоглядні позиції, зокрема в ставленні до засадничих диспозицій Людина і Бог, Людина і Україна тощо. Така світоглядна подібність базується на генетичних зв'язках. Вона виявляється в літературних явищах, що виростили на ґрунті спільної спадщини. Подібність, перш за все, реалізовується через спільні системи літературних родів, однакові жанрові моделі, коло міфологічних та історичних тем, традиційних образів та сюжетів, а головне – суголосність світовідчуттєвих і світоглядних позицій [41, с. 54].

Коректне потрактування своєрідності міжтекстових контактів авторів різних епох потребує розуміння комплексу моделей поведінки, менталітету, психотипу певних народів. Згідно з цим «витворюється неповторна оригінальна картина світу, чим зумовлене індивідуальне розуміння та інтерпретація історичного процесу, культурного розвитку та ролі мистецтва [110, с. 26].

Важливими категоріями картини світу, завдяки яким маємо більш-менш релевантне розуміння дійсності, є такі елементи:

– національний менталітет, який включає в себе систему поглядів, переконань та уявлень і відтворення сукупного досвіду попередніх поколінь. Під

цим поняттям ми розуміємо специфічні риси «національної душі», а також формоутворення національної свідомості, які відповідають способу життя та буттєвому досвіду (за М. Поповичем) [247]. В. Барчан наголошує на тому, що творчість Осьмачки репрезентує «таку іманентну властивість мистецтва, як його національний характер, що проступає на різних структурних рівнях» [27, с. 5]. Це саме можемо сказати і про Гоголя. Художня свідомість письменників сформувалася завдяки впливу різноманітних суспільно-історичних чинників, які стали й для них, і для всієї нації визначальними.

Ментальність – це система образів, які лежать в основі людських уявлень про світ і про своє місце в цьому світі, які визначають вчинки й поведінку людей. Національний менталітет – це властивий даній етнічній спільноті стиль життя, культури, а також властива даній нації система цінностей, поглядів, рис вдачі, норм поведінки, психологічних особливостей особи. Він характеризується стійкою незмінністю, постійністю і консерватизмом. М. Попович, ґрунтовно дослідивши архетипи української ментальності, доходить висновку, що існування людини характеризується перетворенням модусів людської присутності у світі у форми усвідомленого буття, у соціальні конструкції матерії та ідеї. Такі «екзистенціали» визначаються сакральною духовністю. Це, перш за все, рівень комунікації людини з Небом і Землею та цінності культури. Сакральну духовність дослідник означає концептами «віра – надія – любов», а культурні цінності – ідеями істини, добра та краси [247]. Отже, ключовою тезою в нашому визначенні картини світу є менталітет, тобто набір духовних цінностей, система життєвих координат та підсвідомих стереотипів.

– національно маркований стиль письменників. З огляду на те, що кожний письменник бачить світ «індивідуально», ця «індивідуальність» характеризується обраною митцем перспективою та ракурсом. Споглядання світу Гоголем й Осьмачкою характеризується наявністю чіткої вертикалі світобудови. Найбільш потужним імпульсом у їхніх творах є розгортання сюжету «під небесами». Якщо провести зіставлення творів Гоголя і Осьмачки, можна віднайти аналогії в тому, що майже всі дії відбуваються під куполом неба. Це, власне, вплив барокової

картини світу, адже бароко полишає найглибший слід як стилетвірний фактор в українському бутті. Окрім того, Гоголь (як і Осьмачка) «виріс із української культурної традиції, органічно інкорпорувавши українську міфологію, фольклор, низове бароко у свій художній універсум...» [252, с. 3].

Національно маркований стиль бароко в картині світу розкривається через життєве наповнення концептів світобудови (тернарна структура вертикалі), християнства (основні засади буття), храму (національна святиня й джерело мудрості), фантастики (можливості існування надприродного), містики (незбагненність світу) та онірики (зворотний бік реальності).

Ці концепти маніфестують вияви національних чинників у стилях письменників. Історично склалося, що статус святинь українського народу пов'язувався з національною ідеєю, з архетипом Слова (мови) та з архетипом софійності. Ця ідеологія висунула в українській книжності проблему духовного розуму. Унаслідок такого розуміння в українському менталітеті не було розриву між інтелектом та почуттям, вірою та раціональною сферою, який спричинив у західноєвропейській духовності трагічне роздвоєння людини [247].

Як елемент духовного життя національний менталітет тісно пов'язаний з формуванням національної самосвідомості й на буденному рівні нерідко носить містичний емоційний або релігійний характер. Тісний зв'язок Гоголя й Осьмачки з Біблією, з присутністю сакрального сегменту в картині світу обох письменників впливає і продукує появу містичного бачення. Як відомо, містичне тісно пов'язане з релігійною картиною світу. У релігійності надзвичайно велика роль належить сакральному компоненту. Присутність сакральних топосів накладає відбиток на формування специфічного художнього простору (хронотопу), який має містичну природу. Містичне виникає із незбагненності світу, так само як і релігійна свідомість народжується з мізерії людини в цьому всесвіті.

У бароковій традиції відбувається естетизація сприйняття фантастичного. У контексті дослідження типологічної спорідненості картини світу Гоголя й Осьмачки фантастична площина стає додатковим художнім планом, постійним фоном розгортання сюжету.

– народно-фольклорна основа творчості митців. На індивідуальному рівні картина світу формується в процесі засвоєння національної культури, ідентифікації себе з найближчим соціальним й етнонаціональним оточенням.

Гоголя й Осьмачку цікавили національно-виразні явища. Тому це наштовхує митців на пошуки національної форми. У роботі ми зосередимо увагу на формах наративу, оскільки структура оповіді та особливості розказування мають вияв національної реалізації української картини світу. Алгоритми національного світовідчуття в собі утримують казка (у ній наявні готові застигли образні елементи) та сказ (який має своєрідну власну мовленнєву манеру).

Пошуки народного характеру примушували художників звернутися до селянства. В очах освіченої спільноти саме селянство виступило не лише як матеріальна сила, а й як духовна. Послугуючись дослідженнями в царині сказу, виокремлюємо такі особливості сказової форми оповіді, як:

1) прагнення спертися на «чуже» мовлення. Дослідники наголошують на тому, що це своєрідний прояв художника говорити з кількох точок зору, а не від імені одного оповідача. Уведення «іншого» може уособлювати погляди цілих соціальних верств. У такий спосіб «інший» стає виразником національної думки. Виходячи з цього, сказова форма оповіді відображає прагнення літератури до реалізації принципів народності, який виражає дух нації й дає їй можливість говорити безпосередньо від свого імені [249, с. 10];

2) народний характер. Розглядаючи народний характер як літературну категорію, виокремлюють три тенденції: тяжіння до вираження національного буття; прагнення втілити класові й соціально-групові особливості; установка на те, щоб показати формування індивідуально-особистісного начала народного життя. Тому недаремно в гоголівських «Вечорах», написаних від імені селянина-пасічника, предметом художнього розуміння стає буття селянства [249, с. 11].

За логікою жанру сказ імітує імпровізаційне, необдумане наперед дійство. Це свідчить про «літературний артистизм», «театральність» автора, на що вказують дослідники поезики сказу [249, с. 24]. «Театральність» пов'язана із глибинною суттю фольклору як усного мистецтва, що передбачає спілкування зі

своєю аудиторією [249, с. 30]. Підвищена театралізація оповіді робить змістовним духовний зв'язок розповідача і слухача. «Ігрова» природа сказу, за Ейхенбаумом, має на меті втримати читача, який, на відміну від слухача, не завжди свій [344, с. 67].

У фольклорній стилізації проявляється авторська індивідуальність, яка прийшла з писемно-книжної художності й не обірвала з нею зв'язок [249, с. 56, 59]. Хоча творець сказу бере участь у формуванні поетики, яка різко відрізняється від фольклорної стилізації, але разом з тим зберігає можливість взаємовпливів і проміжних утворень [249, с. 61].

В оповідних структурах Гоголя й Осьмачки фольклорна основа й народна культура стають основними формами наративної трансформації.

1.4. Типологічна спорідненість картин світу Гоголя й Осьмачки

Вищою формою літературних контактів є внутрішні зв'язки. Вони, на думку В.Будного та М. Ільницького, «лишають слід на структурі тексту-реципієнта (окремого твору чи національної літератури), виконуючи формо- й змістотворчу роль» [41, с. 63]. Досліджуючи такі зв'язки, необхідно розмежовувати форми комунікації. До таких основних форм спілкування належать категорії впливу, запозичення, рецепції тощо. Тут слід зважати, насамперед, на відчутні в них змістові акценти [41, с. 63]. Фактично всі існуючі дослідження з цієї теми сходяться в одному: причини подібності Гоголя з Осьмачкою в їхньому українському походженні, що наочно ілюструє національна картина світу у їхніх творах. Різні народи бачать світ під своїм кутом зору, крізь призму свого національного світорозуміння й світосприйняття. Вони навіть чують навколишній світ і передають світ звуків по-своєму. Типологічне проектується на вісь діячності, де можна виявити спільне з минулого, змодельовати генотип, простежуючи генеалогічні лінії. Одні з них розкриваються масштабно та панорамно, а інші уриваються. У зв'язку з цим до чинників, що зумовлюють наявність національного компонента, належить своєрідний культурно-історичний досвід розвитку способу життя народу, його менталітет, психологічні особливості

світорозуміння, а також вірування, традиції та звичаї. Подібність, що ґрунтується на генетичних зв'язках, виросла на основі спільної спадщини. Цей аспект видається досить конструктивним у нашому дослідженні.

Ю. Барабаш звертає увагу на деякі форми гоголівського «відлуння» у творчості українських письменників. На емпіричному рівні – це прямі та інтертекстуальні вкраплення: епіграф, назва твору, специфічна ономастика, цитата, ремінісценція, паралелізм, знакові топоніми тощо. Типологічний рівень характеризується наявністю близьких гоголівських мотивів та сюжетних ходів, але в їхній трансформації до існуючої дійсності, сучасниками якої виступають митці. Третій – поетикальний рівень – актуалізує гоголівську присутність через «поетику жахів», барокові традиції в «необароковому» стилі митців того часу, у зверненні до романтичної манери письма при зображенні трагічного тощо [9].

Підтвердженням нашої думки про близькість картин світу Гоголя й Осьмачки стане наочна демонстрація наявних інтертекстуальних зв'язків та їхня інтерпретація в контексті зміни епох.

1.4.1. Гоголівські алюзії та ремінісценції у творчості Тодося Осьмачки.

Виявлення гоголівського інтертексту у творах Тодося Осьмачки дозволить нам продемонструвати заявлену в темі типологічну спорідненість між творами митців. Аналізуючи художній феномен творчості Осьмачки, Шерех наголошував на тому, що в мистецькій частині «свого попередника він має в Гоголі» [327, с. 246]. Будь-які тексти завжди вступають у діалог з безмежною множинністю інших текстів. Ролан Барт пояснює явище інтертекстуальності через метафору сітки, невода. Текст розростається завдяки комбінуванню й системній організації елементів [17, с. 382]. У літературі наявні різні інтертекстуальні форми для «самоокреслення в контексті літературної традиції та збагачення семантики тексту» [41, с. 252]. Вони є похідними від цитати, що є «відлунням чи віддзеркаленням у мовленні «чужого» слова» [41, с. 252].

Численні відсилання до гоголівських образів, постійний перегук із творами Гоголя дозволяє нам говорити про такі інтертекстуальні форми, як алюзії й

ремінісценції, що зустрічаються досить часто у творчості Осьмачки. Інтертекстуальні зв'язки класифікуємо за умовними групами: 1) згадка про Гоголя, його твори чи героїв; 2) алюзії, пов'язані з Гоголем, його творами чи героями; 3) відверте посилання, свідоме цитування; 4) ремінісценції.

Ім'я Миколи Гоголя, як і Тараса Шевченка, Осьмачка згадує в повісті «План до двору». Зимового ранку в картинній галерії двоє чоловіків розглядають портрет, написаний Нерадьком незадовго до його еміграції. Картина вражає професора Бурачека, відомого знавця малярського й поетичного мистецтва, своїм національним духом: «Тут усе українське, крім якоїсь неосяжності дивезно-дивного тла, на яким виростають лише надзвичайні талантом твори. Бо його це, незміренно-незглибиме тло, мали Мікель Анджело, Делякруа і Гойя... Якщо не для ока, то для відчуття сердечного. Для цього вони уміли якоюсь манісінькою рисочкою заглибити небеса так само, як і Бога вечірньою зорею заглиблює бездонність ночі. Але візерунок, лет малюнку у їх були національні... І на цім ось портреті живе наша душа, душа українська, якою натхненні і твори Тараса Григоровича, і Гоголя» [217, с. 179].

Асоціації з гоголівською героїнею виникають в Осьмачки, коли він описує замилювання Нерадька портретом тітки Лепестини: «...така краса, з таким складом рис, дуже часто трапляється у людей, особливо у жінок в селах в глибині Київщини та Полтавщини. І в Гоголя у «Страшній помсті» у малюнку Катерини вона почувасться...» [230, с. 81]. Простежимо як її зобразив Гоголь: «Дивилися гости белому лицу пани Катерины, черным, как немецкой бархат, бровям, нарядной сукне и исподнице из голубого полутабенеку, сапогам с серебряными подковами...» [69, I, с. 244]; або «...чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит женщина; только из чего она: из воздуха, что-ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет и мелькают на стене знаки? Вот она как-то пошевелила прозрачною головою своею: тихо светятся ее бледно-голубые очи; волосы вьются и падают по плечам ее, будто светло-серый туман; губы бледно алеют, будто сквозь белопрозрачное утреннее небо льется едва приметный алый

свет зари; брови слабо темнеют... Ах! это Катерина!» [69, I, с. 258]. Реальний і в той же час ілюзорний вербально-написаний портрет Катерини зачаровує спочатку контрастними кольорами, а потім якоюсь містичною прозорістю пастельних кольорів, підсвічених рожевим сяйвом. Схильний до містицизму, Осьмачка підхоплює цю мистецьку манеру накладання ліній і кольорів, утіливши її в Нерадьковому портреті жінки.

У «Старшому боярині» гоголівську повість, разом із іншими відомими українськими творами, читає просвітник українського села священник Діяковський: «І приходили люди в школу, і показував учитель картинки, а панотець читав «Страшну помсту», «На Вовчому хуторі» «Ріпник», «Немає матусі», «Роман», «Дорога» <...> І не боявся він ані вельможних дук, ні преосвященних владик... Бо всі урядники, пристави та стражники були убогостворені і задаровані. А всі сусідські попи, дяки, старости та крамарі були вечерями, обідами і навмисними бенкетами задобрені. І мали роти заткнуті для того, щоб не крикнути далекому та жорстокому вельможному московському натовпові про небезпеку українського сепаратизму» [233, с. 56–57]. «Страшна помста» згадується тут марно. Адже цілком імовірно, що саме цей гоголівський твір став основою Осьмаччиного «Старшого боярина». Ніла Зборовська вказує на це у своїй монографії: «Страшна помста» Гоголя значною мірою складає інтертекстуальний контекст прозової творчості Тодося Осьмачки» [105, с. 27]. Прототипом страшного Маркури Пупаня став гоголівський грішник зі «Страшної помсти». «Містично-символічна карта займає центральну позицію в оповідній структурі твору, – пише Зборовська, – через образ міфічного «чорного чоловіка» <...> Він нагадує того останнього страшного грішника з Іванової помсти у Гоголя» [105, с. 28].

Алюзивні вказівки на гоголівські твори явно простежуються в Осьмачки. Алюзія – це «натяк на загальновідомий історичний чи літературний факт, заздалегідь обдумане відсилання читача до певного сюжету чи образу світової літератури» [41, с. 254–255]. Автор розраховує на те, що читач знає джерело алюзії й розшифрує її значення, спираючись на попередні свої знання. Наприклад,

згадку про гоголівського чорта знаходимо у відомій Осьмаччиній поемі «Поет» (1947, 1954). Описуючи «діяння» чекістів, Осьмачка зображує цей розбрат та вогняну руїну так:

Здавалося, що догори ногами
впав зверху на стовпи та палиці
пекельний стіл, казок несвіцьких вартий,
де ще не грав чорт Гоголів у карти [220, с. 129].

Іноді Осьмачка вдається до такого прийому: він ніби хоче переповісти історію за Гоголя, у гоголівській манері письма: «Щойно кінь починав гребти землю, Пірат ставав на всі чотири лапи і статечно гавкав, ніби змушуючи до конче потрібного супокою. <...> Тоді як товариш Піратів, другий собака, білий з жовтими плямами Хапко, хоч і не прив'язаний, одкинувши ноги лежав під тією самою будкою нерухомо, неначе з не написаної Гоголем повісті п'яний січовик під шинком, у якого цигани вже вкрали і коня, і повивертали кишені, і шаблю витягли з піхов і встромили в зелений гарбуз на сміх та на наругу православному і хороброму січовому товариству» [233, с. 61–62]. Описуючи своїх героїв, Осьмачка «грає» з читачем, апелюючи до його досвіду. Митець вправно маневрує серед створених ним образів у контексті «не написаної» патріархом-Гоголем повісті.

Гоголівські герої із «Вечорів на хуторі біля Диканьки» згадуються Осьмачкою в «Ротонді душоубців». У розмові з лікаркою Щоголовою Чудієв говорить про те, що «всю Україну женуть у тюрми». Але він хоче жити, «помагаючи більшовикам те нищить, що їм на заваді», бо немає іншого вибору: «...Як я можу бути іншим, цебто, на ваш погляд, кращим, знаючи ось таке і з нашої української бувальщини... Історію визволення нації люди роблять з якоюсь совістю, що зв'язана етикою цілого свого народу. А бувальщина трапляється тільки із особами, тільки з п'яницями, тільки з гоголівськими Вакулами та Солопіями Черевиками. Хоч би яку завгодно їм прийшлося провадити справу!» [233, с. 348]. Образами Вакули і Черевика Осьмачка наголошує на тому, що це лише вигадані образи з бувальщини, яку переповідає який-небудь вправний казкар, що не може

бути все так само «легко й просто» в реальному житті, тим паче за таких надскладних обставин в умовах жорсткого контролю й терору.

У поемі «Поет» наявний образ гоголівського Тараса Бульби. Мордування чекістами Свирида Чички Осьмачка порівнює із тортурами ляхів над Тарасом Бульбою:

... і процідив крізь зуби: «Змерз?.. Зараза!..

Ось почекай, нагріємо гуртом

ще краще, як ляхи колись Тараса,

прикованого в лісі над Дністром... [220, с. 119].

Письменник-емігрант у своїй творчості досить детально описує проблеми людей, що єдиним виходом для себе бачили втечу з країни Рад. Цей виїзд у за кордон для багатьох ставав ще більшою трагедією ніж та, від якої вони тікали. У пошуках формули трагедії «загряниці» на пам'ять Осьмачці приходять символи Гоголя. Осьмачка знову повертається до образу Тараса Бульби. Дорога в прірву – символ кінця козацтва: «Видно, він [Овсій Брус] був дуже схвильований і, видно, він осудив сина, відчувши з останньої розмови, що ніякої злагоди і навіть просвітку на цю злагоду немає, а тільки є одна загряниця, неначе одна дорога у прірву, у яку колись плигали і козаки Тараса Бульби... Тоді дехто з їх вхопився, а дехто і розплескався на скелях» [233, с. 186]. Осьмаччині рядки стають своєрідним попередженням перед можливими «скелями» на шляху, пересторогою від «розплескання» на них. Оскільки твір написаний на схилку творчості письменника (1956 р.), незадовго до його смерті (1962 р.), то, можливо, ці рядки стали кодом осьмаччиного життя на чужині, прірвою, до якої він потрапив.

Форми найближчого контакту з гоголівськими текстами спостерігаємо в прозовому доробку письменника-модерніста під час його свідомого цитування Гоголя.

Цитата – це більш чи менш дослівно наведений уривок з претексту, яким може бути висловлювання іншого мовця [41, с. 242].

В епіграфі до першої частини поеми «Поет» Осьмачка вміщує гоголівську цитату з повісті «Травнева ніч, або Утоплена»: «Чи знаєте ви українську ніч? Ох,

ви не знаєте української ночі!» [220, с. 13], а далі поетично-пісенно описує власну візію української ночі:

Чи знаєте ви тиху й великодню
та ще й безхмарну українську ніч,
що ронить зорі через Рось холодну
церквам в огради, повні людських віч <...>
чи вже знесли вітри з озер та нір
і кригу ріками, і сніг, і мряку,
і чи з бруньок порозгортався лист,
аби зустріти солов'їний свист?
Ох, ночі ви не знаєте тієї,
що з зорями над ріками іде
і розкидає їх, немов лілеї,
скрізь на поля, ліси і на людей... [220, с. 52].

Порівняймо з власне «гоголівською» українською ніччю: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи! Всмотритесь в нее. С середины неба глядит месяц. Необъятный небесный свод раздался, раздвинулся еще необъятнее. Горит и дышит он. Земля вся в серебряном свете; и чудный воздух и прохладно-душен, и полон неги, и движет океан благоуханий <...> Божественная ночь! Очаровательная ночь! И вдруг все ожило: и леса, и пруды, и степи. Сыплется величественный гром украинского соловья, и чудится, что и месяц заслушался его посередине неба... [69, I, с. 159].

Використавши гоголівський текст, Осьмачка виконав блискучий переспів у дусі свого часу. Цей переспів відображає не лише красу й таємничість ночі, а й сакральний трепет перед найважливішою для усіх християн благословенною ніччю Христа Воскресіння. Поетично змальована Великодня ніч відображає культ Святої Неділі, якого суворо дотримуються в Україні. Замилювання українською ніччю обома письменниками характеризується урочисто-піднесеним пафосом. Ніч неабияк «зачаровує» читача. Перед нами на візуальному рівні постає пейзаж із зоряним небом, осяяним місяцем, блиск якого освітлює верхівки

дерев, церкви, річки та села. Солов'їний спів на акустичному рівні озвучує вербально намальований пейзаж у Гоголя. Основна відмінність зображеної ночі в тому, що в «Травневій ночі» вона уособлює спокій і мир, а в Осьмачки ця «тиха», «великодня», ще й «безхмарна» ніч готує читача до розгортання трагічної сільської історії. Солов'їний спів у поемі «Поет» не лунає, проте ніч «роздирається» зловіщим звуком людських мук:

Бо соловей не проспівав з дерев,
а десь у націй з кам'яного споду
зірвався дикий і останній рев
на вольну волю з нашого народу...
Ніколи так не рив із клітки лев,
згадавши пальму, Африку й свободу,
хіба що десь у пеклі аж із дна
реве так само з кулі Сатана!» [220, с. 52].

До алюзії близька така інтертекстуальна форма, як ремінісценція. Це – «неявна цитата» (цитата без лапок), що відсилає читача до раніше прочитаного мистецького твору. Ремінісценція – це «неусвідомлений автором відгомін творів інших письменників» [41, с. 257].

Численні натяки на гоголівські сюжети, відсилання до його творів простежуємо в прозі Осьмачки. Наприклад, показовою є цитата із повісті «Старший боярин», коли Гордій Лундик вночі чує тужливу пісню дівчини: «А голос побивався під небом, ридав, благав, то знов западав у глибокі тіні далеких вибалків та ярів. <...> Так, буває, орлиця, вкинута в клітку, спочатку б'ється грудьми, головою, пазурами об іржаві ґрати, але, заюшена кров'ю і знесилена, падає без руху, ждучи, поки спрагнене волі, невгавуче серце кине її знов у смертельний та нерівний бій з холодним залізом неволі» [233, с. 31]. Образ орлиці асоціюється із хвилями, які Гоголь порівнює з плачем матері: «Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад <...> Так убивается старая мать козака, выпроважая своего сына в войско. Разгульный и бодрый, едет он на вороном коне, подбоченившись и молодецки заломив шапку; а

она, рыдая, бежит за ним, хватает его за стремя, ловит удила и ломает над ним руки и заливається горючими слезами» [69, I, с. 268–269].

Мандрівний сюжет братерської зради мігрує творами різних часів і літератур: «Вписані в традиційний сюжет, ті образи утворюють вироблений культурною традицією універсальний символічний код, що його успадковують і розвивають різні епохи й національні культури» [4, с. 254]. У «Ротонді душогубців» простежується мотив зрадництва Івана Бруса братом Мадесом. У цій болісній зраді рідних людей відчувається гоголівський голос зі «Страшної помсти»: «Боже ты мой, праведный, лучше б мне не подымать глаз, чем видеть, как родной брат наставляет пику столкнуть меня назад» [69, I, с. 280]. Интертекстуальний контекст в цьому випадку має ще й біблійне походження.

Наслідуючи гротесковий стиль Гоголя, Осьмачка також долучається до створення незвичайних імен для своїх персонажів. Він називає такими іменами здебільшого другорядних персонажів: Гарбуз, Посмітюха, Слинько Потап, Платон Пирхавка, Ядусій Морхавка, Явтух Ядуха, Самійло Запара, Варлам Пиндик, Яків Кацалепа, Мусій Моргавка, Охрім Верло, Гнатко Щенюк, Пельхусій Перепічка, Ковбасівна («Старший боярин»); Єшка Хахлов, Лихолай, Тиміш Клунок, Нерадько, Полікарп Скакун, Тюрін, Копитько, Кудкудакало, Кривий Матібура, Арсен Горобчик («План до двору»); Парцюня, Казко, Мотузка, Мадес, Вербокрут, Передерій, Дем'ян Кліщ («Ротонда душогубців») [348, с. 27]. Порівняймо хоча б з декотрими гоголівськими характерними прізвищами: Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, Яичница, Земляника, доктор Гибнер, Хлестаков, Сквозник-Дмухановский тощо.

Зображення природи в Осьмачки часто віддзеркалене. Дзеркало виступає в ролі іншого світу. В Осьмачки, як і в Гоголя, показову функцію віддзеркалення має водне плесо. Світ сприймається перегорнутим навпаки. Тому й зображену картину світу слід сприймати як відбиття віддзеркаленого променя на поверхні. «Дзеркальний принцип розгортання пейзажу» (О. Киченко) актуалізується так: «У гоголівську пейзажну картину вмонтовано дзеркало, і тому природно-пейзажна «реальність», зображувана Гоголем, «дзеркальна площа» і «віддзеркалення» представлені тут одномоментно в їх єдності й неподільності» [123, с. 183]. У

міфологічному підтексті зображеної картини прослідковується міфологема дзеркала: «Раздольны и велики есть между горами озера. Как стекло, недвижимы они и, как зеркало, отдают в себе голые вершины гор и зеленые их подошвы... Но кто среди ночи, блещут, или не блещут звезды, едет на огромном вороном коне? какой богатырь с нечеловечьим ростом скачет под горами, над озерами, отсвечивается с исполинским конем в недвижных водах, и бесконечная тень его страшно мелькает по горам?» [69, I, с. 272]. У цьому випадку, зазначає О. Киченко, цілком вірогідною є можливість «задзеркалля», «ніби реальності», «з деміургічним прагненням створити ілюзію реальності...» [123, с. 183]. Показова романтична «дзеркальність» наявна в гоголівських картинах «Вечорів»: «Сквозь темно- и светло-зеленые листья небрежно раскиданных по лугу осокоров, берез и тополей засверкали огненные, одетые холодом искры, и река-красавица блистательно обнажила серебряную грудь свою, на которую роскошно падали зеленые кудри дерев. Своенравная, как она в те упоительные часы, когда верное зеркало так завидно заключает в себе ее полное гордости и ослепительного блеска чело, лилейные плечи и мраморную шею, осененную темною, упавшею с русой головы, волною... <...> Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы, – всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну» [69, I, с. 113–114]; або «Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! Как томительно-жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное, и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул, потонувши в неге и сжавши прекрасную в воздушных объятиях своих <...> Нагнувшиеся от тяжести плодов широкие ветви яблонь, груш, небо, его чистое зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамках... как полно сладострастия и неги малоросейское лето» [69, I, с. 111–112].

Як і Гоголь, Осьмачка також намагається перевести події твору в ілюзорний світ. Цей світ не є справжнім, але дуже схожий на нього. Осьмачці також притаманна гоголівська «ілюзія реальності» (термін О. Киченка), подвійний ракурс «дійсного» й «можливого», підміна реальності: «Гордій зійшов на кладку. Під ним блищала чорна смуга води, відти відсвічувалися до нього зачаровані

нічною тишею небо і круглий місяць, а над всією прозорою безоднею світився він у кожусі і босий, з непокритою головою» [233, с. 32]; або «Озеро він перед монастирем побачив несподівано <...> місяць лежав у його плесі так, неначе камінь у рибальській рогелі, натягуючи вниз її дно, на взір перевернутого конуса. Може, і через те, що безодня нічного неба свою неосяжну немірність явила у маленькім озері, яке має в діаметрі з третину кілометра, і нагадувала Лундикові колишні думки про смерть і про вічну байдужість космічної озії (громаддя), схожої своєю таємничістю на маленьку людську душу» [233, с. 113].

Вода в українській народній традиції завжди в пошані. Вона необхідна «для існування всіх живих істот і до того ж є могутнім засобом від усіляких недуг» [9, с. 255]. За народними уявленнями, озера й ставки утворилися здебільшого там, де «вчинені кимось великі злочини і кричущі беззаконня...» [184, с. 256]. Можливо, саме тому дійства в Осьмаччиних творах розгортаються на берегах застійної води, яка вже своїм походженням не пророкує нічого позитивного. Ця «мертва» вода здатна лише поглинути, а не надати життєдайної сили, як, наприклад, гоголівська річка: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. Ни зашелхнет; ни прогремит. <...> реет и вьется по зеленому миру» [69, I, с. 268].

Формотворча ремінісценція полягає в «мимовільному чи свідомому відтворенні ритмічних, строфічних, синтакстичних, сюжетно-композиційних, жанрових і стильових схем відомих текстів» [41, с. 257].

Навіяний Гоголем мотив любові до «старосвітського життя» знаходить своє відображення в осьмаччиному творі. «Старший боярин» – повість наскрізь суб'єктивна, – пише Зборовська, – У ній звучать інтимні авторські монологи з величною плавністю ритму, що нагадують ліричні монологи в «Старосвітських поміщиках» і «Миргороді» Гоголя» [105, с. 33]: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими <...> все это для меня имеет неизъяснимую прелесть, может быть, оттого, что я уже не вижу их и что нам мило все то, с чем мы в разлуке» [69, I, с. 13–14]. У «Старшому боярині» Осьмачка подає

опис власних міркувань, що були нав'язні спогляданням, замилюванням і вслуховуванням у тишу старосвітського життя: «Ніхто не знає, як я любив отаку тишу колишніх священичих садиб, коли одна якась думка в голові вирізнялася і прояснювалася так між іншими думками, як сузір'я Веза на нічному небі між мільярдами зір. І коли вимріяна картина в душі робилася такою велетенською, що не потовплювалася між небом і землею...» [233, с. 76–77]. Із глибоким сумом згадує наратор щасливі моменти життя в цьому ліричному відступі. Тут виринає ностальгія митця за його молодими роками, які пройшли саме в «старосвітському» середовищі: «Ох, як я любив вас, священичі садиби в Україні. Ви вже позникали, але моя уява уперто тримає вас цілими, аби завдати більше горя кругом осиротілому серцю» [233, с. 90]. «Старосвітське» життя в Осьмачки – це код сакралізованої України. Лише в ньому він бачить ідеал України та розквіт держави. Та, на жаль, відбувається крах оспіваної мрії поета та світу, що уособлював молодечий запал митця.

Міжтекстові відсилання дають нам змогу стверджувати, що саме Гоголь дійсно став для Осьмачки своєрідним естетичним орієнтиром, у якого він черпав наснагу й національний запал. Мозаїчне поєднання мотивів, явне та приховане цитування, алюзії та ремінісценції рясніють на сторінках Осьмаччиних творів. Перегук із гоголівськими текстами в Осьмачки становлять змістовний надчасовий діалог. У творах Осьмачки знаходить свій відгомін живий голос Гоголя.

1.4.2. Барокові традиції в художніх картинах світу Гоголя й Осьмачки.

Українське бароко – це «тло самоідентичності українців», – зазначає П. Михед. Українство відроджувалося в часи, які були типологічно спорідненими з епохою бароко. Це передусім стосується доби Романтизму й початку ХХ ст. Аналіз барокових елементів маркує національну природу художнього світу творів письменників [192, с. 74].

Стилю бароко притаманне загострене відчуття суперечності світу, а також прагнення зображати життя в його мінливості. Митців цікавить роль долі й випадку в житті людини, плинність щастя, зіткнення тілесного й духовного начал тощо.

Мистецтво бароко характеризується поєднанням непеєднуваного, комічного й трагічного, високого й низького, потягом до надприродного, схильністю до метаморфоз та театралізації.

Функціонування традицій бароко на початку XIX ст. П. Михед убачає у зверненні російських письменників (найчастіше українського походження, як Наріжний чи Гоголь) до «української теми». Цілком природно, що це призвело до стилізації, а подеколи й прямого наслідування української художньої традиції, яка мала яскраві риси поезики бароко [189, с. 52–53]. Отож, фаховий інтерес до літературного бароко, яке найчастіше асоціюється із поєднанням «непеєднуваного», виглядає цілком закономірним і логічним. Окрім того, прерогативою сучасного порівняльного літературознавства є можливість урахування досвіду цієї доби та накладання її основних рис на лінії типологічного вивчення, оскільки ця категорія дає змогу систематизувати літературний матеріал і є критерієм дослідження тенденцій мистецького розвитку на високому рівні теоретичного уподібнення.

Аналізуючи творчість Гоголя й Осьмачки, дослідники пов'язують своєрідність їхнього стилю з бароко. Зокрема П. Михед, зазначає, що Гоголь «вже на початку свого творчого шляху охоче звертається до традицій бароко в його національній редакції ...» [192, с. 74]. Щодо Осьмачки, то Л. Коломієць говорить про «барокову словесну пишноту», характерну для його перекладу шекспірівського «Макбета» [131]. А С. Маринкевич, своєю чергою, робить припущення, що сюрреалістичні образи Осьмачки можуть свідчити про «творчу спадкоємність художніх досягнень літератури українського бароко», яке характеризується ірраціональністю мислення, «хімерно-алогічним баченням» часо-просторових відношень, функціонуванням фантазмагорійних мотивів (снів, галюцинацій, осяянь та марень тощо). В роботі дослідниці наголошується на використанні Осьмачкою «фольклорної моделі», притаманної добі бароко. Це реалізується передусім у жанрі, специфікою якого є ознаки голосінь, замовлянь, казок, думи, пісень [170]. Щодо літератури XX ст., і Осьмачки зокрема, то прийнято все ж вживати термін «необароко». Поєднання непеєднуваного

(наприклад, язичницьких і християнських мотивів), старого й нового, традиційного й модерного, – ось ключові характеристики цього стилю. Ю. Лавріненко навіть називав Осьмачку «визначним поетом необароко на еміграції» [141], [142].

Домінантою стилю літературного бароко (як і необароко) є барокова метафоричність, яка базується на «винахідливості розуму». Західні теоретики надавали їй особливого значення. Д. Наливайко звертає увагу на те, що це дозволяє охопити сутність різнорідних речей і зблизити їхні нові якості, що стане потенційним художнім матеріалом [207, с. 11].

Суто бароковою рисою українського бароко є посилена увага до алегорій, символів, емблем. Найбільша увага в давніх поетиках приділялась саме емблематиці (Сковорода, Довгалевський). Це пояснюється властивим бароко прагненням до наочності й стосується не лише зовнішньої предметної візуалізації, але й внутрішньої. Суть внутрішньої наочності полягає у вираженні абстрактних понять, явищ та зв'язків, призначених для «внутрішнього ока». Емблематична література має на меті, перш за все, предметно реалізувати вторинні (переносні) значення, тобто презентувати абстрактні уявлення в зримій, предметно-наочній формі [207, с. 12]. У цьому контексті слід відзначити й наступну визначальну рису українського бароко – «алегоризуючу свідомість». Це поняття характеризується повсякчасним відшукуванням прихованих відповідностей і співвідношень (особливо це стосується сфери абстрактного й наочно-предметного). «Алегоризуюча свідомість» є однією з важливих стилетвірних констант у літературі бароко.

Символ у творах українського бароко виступав одним з організуючих його елементів. Тут слід звернути увагу на те, що й на теоретичному рівні, і в художній практиці митці спиралися на вчення про двоїстість світу. Взаємозв'язок двох начал – духовного й фізичного – досягають свого смислового й художнього вираження. Найяскравіше це втілено в Сковороди. У художній картині світу українського бароко завдяки емблематиці й символіці витворилося словесне

закріплення уявлень і символічних значень у візуальній формі. Це стало можливим завдяки активізації образотворчого мислення [207, с. 12].

В українській бароковій традиції значного поширення набули елегійні вірші (Климентій Зіновійв, Лазар Баранович, Данило Братковський, Іван Величковський). А через польське посередництво на рівні художньої практики почалося перенесення в Україну європейського середньовічного театру. Це, зокрема, містерії, драми про життя святих, мораліте, інтермедії тощо. Підвищений інтерес до повсякденного життя звичайних людей, яке поставало в комедійному освітленні, дозволяло митцям черпати теми та типажі зі спостережень над побутом та звичаями нижчих верств населення. Тенденція руху до живої літературної практики відповідає запитам розвитку національної літератури. Д. Наливайко відзначає пієтет барокових письменників до класичної спадщини, у тому числі й до літературної теорії, але у своїй творчості вони йшли зовсім іншими шляхами [207, с. 16].

В оповідних формах літератури українського бароко простежується своєрідний відхід від «ділових функцій» та прямої дидактичності, по-друге, відбувається зростання художності літературних творів (прослідковується посилення сюжетності й наративності, з'являється свідоме прагнення до зображальності, констатація фактів переростає в художнє зображення подій, посиленість емоційної насиченості розповіді й загалом авторської присутності у творі, момент розважальності починає відігравати дедалі важливішу роль). Портрети: на зміну етикетному герою приходять сформований літературний персонаж [20, с. 14].

Найхарактернішою ознакою барокової традиції є «поновлення», «реабілітація» значення Бога на відміну від попередньої доби Відродження. Адже ренесансна ідеологія утверджувала ідею рівності людини Богові. Світ утратив актуальність вищих сил, так звану вертикаль. Це був період редуції віри й зміни картини світу. Доба бароко поновлює цю модель. Барокова доба в Україні тривала до кінця XVIII ст. Це пояснюється тим, що територіально Україна знаходиться на маргінесі Європи. Саме цей період «реставрує» Бога та несе Його

родову печать, звідси така побожність українців та підвищений інтерес до Всевишнього. Типовими ознаками поезики бароко є його тяжіння до інакомовності, символізму, алегоризму та ускладненості.

Л. Ушкалов зазначає, що, зазвичай, література українського бароко розглядає книги Святого Письма Старого та Нового Заповіту як особливу онтологічну сферу, причетність до якої є сходженням людини з п'їтьми до світла, від смерті до життя, із землі до неба [294, с. 19]. А алегорична інтерпретація біблійного тексту стає надбанням християнської духовної традиції. Згідно зі стародавньою екзегетичною методологією, українські барокові письменники говорять про буквальний (власний, істинний, історичний) і таємний (духовний, закритий, містичний, параболічний, пророчий) сенси Святого Письма. «Духовне» тлумачення у всіх його «образах» передбачає вихід за межі «сакральної денотативності». У такому випадку спрацьовують моменти «далекого» контексту, який обіймає увесь біблійний текст [294, с. 19].

Для українського літературного бароко характерні різні моделі екзегези біблійного тексту. Л. Ушкалов указує на можливість їхнього упорядкування за допомогою аристотелівсько-гораціанської «тріади»: недостатність – міра – надмір. У такому випадку осердям української барокової біблійної герменевтики виявиться «чотирисенсова» методологія інтепретації Святого Письма, оточена, з одного боку, «літеральним» тлумаченням Біблії, а з іншого – її всезагальною алегорезою. Екзегетична практика витворювала особливу філософію літературного тексту, засновану на ейдосах символізму та інтертекстуальності [294, с. 29–30].

Іконосфера, тобто коло найуживаніших топосів української барокової літератури (море, шлях, дзеркало, війна, крила тощо), виступає «вбранням» найрізноманітніших ейдетичних сюжетів. Усі вони мають той чи інший екзистенціальний сенс. Іконосферні топоси сплітаються в самосуццю картину, яку Л. Ушкалов називає «бароковим міфом про людське існування» [294, с. 65]. Отже, іконосфера українського літературного бароко розгортається специфічною фавбулою, де людина проходить трьома шляхами (морем, землею й повітрям),

щоб досягти трансцедентного «пристанища». У таких межах людське існування йде до свого напруження по вертикальній осі та знаходить свій сенс.

Тексти Гоголя й Осьмачки виразно демонструють вплив стилю українського бароко. У творах вимальовуються декорації, у яких присутні космічні сили. Небо, сонце, хмари – це сценічний топос, про який розповідає митець. З одного боку, світ в обох митців безмежний, а з іншого – над ним височіє купол неба. Космос влаштований за принципом вертикалі. Герої знаходяться в Божому просторі «небо-земля». Письменники актуалізують свою увагу на небі, що є засобом структурування світу. Звідси – космічне бачення, відчуття простору.

Осьмачка живе в добу, коли «Бога нема». Секуляризація держави, невизнання церковного життя, ніцшеанська ідея «смерті Бога» призводять до вседозволеності. Постає проблема: як жити без Бога? Осьмаччині герої загалом нещасні, загнані в безвихідь люди, які все ж бачать Небо, відчують його присутність. Хоча людський розум не може цього осягнути, люди щось відчують:

Але, коли людина все втрачає
серед великих і малих тривог
і гірко до розпачливості знає,
що співрозмовник в неї тільки Бог... (поема «Поет») [220, с. 11].

Астральна модель Осьмаччиного світобачення реалізується в його творчості в образі неба. Поетична модель світу, на думку Н. Лисенко, становить собою «триярусну конструкцію, де небо належить космосу, але автор постійно декларує впливовість макрокосмосу (і неба в тому числі) на мікрокосмос людини (душу, серце, долю): «...в небесний океан летить мій дух і руху не спиня» [220, с. 171], [157, с. 47]. Ліричний герой Осьмачки обирає небо напрямком своєї мандрівки, адже воно уособлює «місце перебування богів, ангелів, святих; потойбічний світ, рай». Отже, в словосполученні «небесний океан» автор вкладає релігійний зміст в лексему небо, наділяючи її сакральною полісемантикою. Автор статті зазначає, що небо – це «місце перебування духу», воно «співвідноситься з безмежністю, вірою, високими почуттями», для творчості Осьмачки «характерним є

утвердження зв'язку між астральним і ментальним рівнями людини (паралель небо-душа)» [157, с. 47]. Н. Лисенко доходить висновку, що в Т. Осьмачки небо – «це й Бог, і потойбічність, і духовність, і святість» [157, с. 47].

Л. Масенко, аналізуючи твір «Старший боярин», звертає увагу на те, що «сонце становить центр пейзажних замальовок повісті, воно супроводжує героїв, ніби спостерігаючи за ними з небесних висот. Осьмаччин антропоморфний образ небесного світила виразно відображає властиве давній аграрній культурі українців сприйняття Сонця як Вищої космічної сили, центру буття, яке призначив Всебог освітлювати й зігрівати землю і давати їй плодючість» [58, с. 499]. Таке сприйняття відображає означення «життєдаве сонце», неодноразово вжите в тексті. Сонце – джерело світла й тепла, під його лагідним промінням все оживає й радіє буттю, воно сповнює світ красою й спокоєм, як наприклад, у такій картині червневого недільного ранку: «Кожні груди живої істоти дихали безмежною глибиною супокою і потуги, яка непомітно викликала сонцем з надр землі і переливалася в кожне стебло і в кожне живе серце. Дихали радісно, глибоко і з таким чуттям, яке говорило, що можна дихати ще радісніше, ще глибше і ще тихше...» (повість «Старший боярин») [174, с. 45], [233, с. 34].

Осьмаччине уявлення про організацію світу, на думку Л. Коломієць, нагадує ідею пульсації всесвіту, тобто своєрідну циклічність [131]. Таке потрактування дозволяє зробити висновок, що «попри песимістичну кінцеву приреченість індивідуального буття нації та мовчання Бога, все ж існує можливість ствердження тривалості нерозгаданого буття – таємничої неперервності народження мільярдів минулих і майбутніх світів»:

Гей, земле!

Диявольський регіт твій чую

у шумі мільйонів планет

в мільйонах віків,

І хочеться плюнути з одчаю

тобі, земле, мамо,

щоб випекти пляму, пустелю,
на спині твоїй,
як вічне тавро арештантське,
і димом пропасти в безодні часу!

(«Регіт», збірка «Круча», 1922 р.) [131, с. 4].

Як відомо, Осьмачка займався перекладом шекспірівського «Макбета». У зіставленні з оригіналом, українському варіанту притаманна гротескна надмірність зорових образів. Л. Коломієць констатує «злиття високого стилю з майданним бароко, що характеризується не лише знижено-розмовною лексикою <...>, а також натуралістичною вульгарністю» [131, с. 6].

Аналізуючи прозу Осьмачки в психоаналітичному аспекті, О. Піскун указує на те, що танатична мотивація пронизує сюжетотворення. Дослідниця робить висновок, що «герої розміщуються в системі «кат-жертва», а цілий ряд опозицій сигналізують про втрату традиційного упорядкування світу: світ занурився в хаос, морок інстинкту і страх» [244]. Пейзажі символізують смерть, у якій «український світ постає не просто знищеним, а переструктурованим у бік соціальної патології. Водночас супроти соціальної деструкції зріє й пробуджується націотворче життя, воно чинить опір, шукає втраченої сутності» [244].

Центром світобудови для Осьмачки є конкретний локус – це Україна. І. Шалата-Барна зазначає, що «Україна й справді місце сакральне, проекція Божественного на землі, – це святість рідного краю. Україна в христологічному мега-задумі Осьмачки-містика мислиться в сковородинівській традиції як «поле слідів Божих», як світ, що «Бог вічний створив поза часом» [320].

Матеріальне оточення й форми життєдіяльності народу – це онтологічна база його світобачення. Саме способом життя можна пояснити появу багатьох ключових культурних концептів, що утворюють основу світогляду народу. Важливою відправною точкою у виявленні етнічних особливостей світорозуміння та їх вираження в художній картині світу є визначення системи ключових образів, що організують смисловий простір різних форм творчого осмислення світу

людиною, і в першу чергу – літератури й мистецтва. Національні своєрідні образи (символи) світу, на думку Г. Гачева, відображають особливості ідіоетнічного [66].

Таким чином, світ в Осьмачки етнічно маркований. Це український світ. «Якщо можна перелити Україну в слово, – пише Ю. Шерех, – то це повість Осьмаччина. Якщо може слово пах України пронести, то пахтить ця книжка всією запашністю України. Якщо можна в слові збудувати батьківщину-державу, то це вона збудована, зримо і живовидячки... Українське село виростає до розмірів космічних. Україна Осьмаччина межує з космосом. Вона – на пружі світобудови...» [327, с. 236]. Категорія «рідного краю» в картині світу Осьмачки завжди виходить на перший план і стає «вже не тільки географічними координатами, а й духовним, естетичним виразником» [246, с. 6].

В Осьмаччиному світі Бог необов'язково має релігійну окрасу. Та світ все одно християнізований.

«Намалюй одну світову річ уважно і правдиво. І вона нагадає тобі мільйони живих істот нашого світу, які разом заговорять про одного універсального бога, що зветься не Увагою, не Правдою, а Любов'ю» («Думки, що виникли під час написання книжки «Ротонда душоубців» [219, с. 114]. Це відчуває і Ю. Лаврінченко, розглядаючи поезію і й прозу Осьмачки: «темний і до хаосу розбурханий океан відчаю і ненависті. Але в основі її основ лежить любов, героїчне почуття вічної правди і краси народу...» [141, с. 5].

Не дивлячись на перевагу в барокових творах мотивів зневіри, безнадії та самоти, барокові митці, зазвичай, дають читачеві оптимістичні настанови.

Аналізуючи одну з поем Осьмачки, М. Слабошпицький з цього приводу говорить, що Ю. Шерех невипадково кваліфікував особливості твору так: «поема зветься «Поет», але вона з таким же правом могла б називатися «Бог», або «Любов», або «Україна». Бо все це для автора тільки різні вияви одного світотворчого начала. Може, вперше в нашій поезії ми маємо твір, де тема України поставлена як тема космічна, твір, що підносить справді кардинальні проблеми й загадки буття, і де ми бачимо, що таке змагання за волю України в бутті й покроку всього людства, всього космосу, якого людина є незмірно малий

елемент, але у своїй малості віддзеркалює цілість, вічність, Бога...» [276, с. 178]. Досить часто герої шукають наснаги у Вічності, вбачаючи у ній джерело духовної сили:

Тому, гей, Вічносте, єдиний творче,
 мінливого, як привиди, буття
 нехай прилине від гудків доконче
 не пісня дівчини, але виття
 ненаситне і невтамовне вовче,
 яким прощаються без каяття
 з поетом натовпи й земля безкрила,
 бо ти, гей, Вічносте, духовна сила («Поет») [220, с. 197].

Н. Зборовська акцентує увагу на тому, що «людина Осьмачки живе у світі, де силу набирає сатана» [104]:

Бо скрізь лютує лютий сатана,
 шукаючи добра собі для герцю:
 серед пустот і за окропом рік,
 де землю в камінь денний час запік... [220, с. 40].

Тому така чорнота образів, тому така важка нічна тьма, вона своїми довгими пальцями дістає людську душу, полишаючи після себе страшні руйновища». Людина знаходиться на перехресті Божого світла й сатанинської темряви, виборюючи кожну краплину світла [106]. Свою ж любов до цього світу Осьмачка виявляв тим, що сміливо знаходив і творив свій власний стиль у літературі. Людський світ осквернений гріхом. «Грішники» – це ті люди, хто продав «національну душу чужому» й пригноблює інших. Домінантною рисою світовідчуття є страх переслідувань.

Герой повісті «Старший боярин» Гордій Лундик вночі міркує над своїм буттям: «І думка, підкинута зором, зупинилася над церквою між місяцем і хрестом, тим, що на найвищій бані. Зупинилася на мерехтливій зірці, до якої жодна людська сила вівіки вічні не досягне своїм реальним дотиком. І похолоділо в його на душі. Він відчув безодню світову як продовження тієї пустки життєвої,

серед якої його маленьке серце билося тривогою, чуючи свою приреченість, мабуть, їй, уже світовій пустелі». І далі: «З'явилося дике бажання схопитися і бігти до тітки. І коли там двері заперті, то сказано гнатися через поле, поки не зустрине якусь людину, може, дівчину, і вхопити її руку, притиснути до серця і крикнути: «Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненному... і через те наш розпач нехай буде великим чуттям згоди між теплом твого єства і мого аж до останнього нашого зітхання, бо за ту кривду, що ми з'явилися на світ, ніхто ні перед ким не стане покутувати і ніхто нас не пожаліє, крім нас самих» [233, с. 11].

Проте говорити тільки про християнський світ у Т. Осьмачки не можна. Адже спостерігаємо й багато язичницьких обрядів (наприклад, ритуал вінчання Гордія Лундика і Варки на могилі тітки Горпини Корецької; магічний ритуал ворожіння на долю Варки бабою Гамарничихою тощо).

У зображеному Осьмачкою світі, подібно до гоголівського, перед нами постає містико-міфологічна картина. Коли в тексті немає поділу на «реальне» й «нереальне». Світ фантазії й уяви не має чіткого розмежування з існуючою дійсністю та світом природних об'єктів. Емоції і почуття, образи, що виникають під час снів, та видіння – такі ж реальні, як і навколишня дійсність. Характерною особливістю шаманських станів є сприйняття світу – як місця, де живуть духи, боги та інші потойбічні сили.

У кожній культурі є своя концепція світобудови, свої духи та чарівні істоти. У шаманській картині світу всі істоти живуть у відведених для них місцях. Одні існують у верхніх сферах, інші – у нижніх. Цілком відомий той факт, що в усьому світі й у всіх культурах, за шаманським уявленням, космос розділений на три сфери – верхню, середню й нижню. Духи, у свою чергу, за місцем проживання, розподіляються так само. У християнській культурі ми звикли до того, що «хороші» боги й духи (ангели) живуть у верхніх сферах, під землею розташований інфернальний світ. У творчості Осьмачки й Гоголя конфлікт полягає саме в протистоянні цих сил.

Отже, можна зробити висновок, що певні фантазмагорійні ознаки творчості Гоголя й Осьмачки з їхнім поєднанням непеєднуваного, фольклорною основою та язичницько-християнським «сплавом» увібрали в себе відгомін давньої української традиції, барокової поезики.

1.4.3. Фантастика й онірика як вияв містичного в художньому світі М. Гоголя і Т. Осьмачки. Картини світу Гоголя й Осьмачки знаходять свій вияв у кількох площинах: історичній (реальній), міфологічній, містичній, автобіографічній, соціальной. У контексті дослідження типологічної спорідненості картини світу Гоголя й Осьмачки фантастична площина стає додатковим художнім планом, фоном розгортання сюжету, коли зберігається стан «напіввіри», і людська свідомість допускає можливість надприродного. Слід зазначити, що в бароковій традиції відбувається естетизація сприйняття фантастичного.

У сучасному літературознавстві фантастичне визначається як естетична категорія, яка встановлює межі й правила порушення в мистецтві законів об'єктивного світу. Найчастіше розуміється як порушення простору й часу, а також характеризується появою особливих персонажів та магічних предметів.

Як у російській класичній літературі, так і в українській, містичні мотиви досить поширені. Своїм корінням вони сягають фольклорної та міфологічної систем слов'янських народів. Щоб зрозуміти сутність містичних мотивів та їх стилетвірну функцію у творчості Гоголя й Осьмачки, необхідно простежити їх зв'язок із власне народною творчістю та з об'єктивною реальністю, яка оточувала митців.

Фантастичний світ – це цілісний світ, який має свої закони, іноді алогічні, неадекватні й неприйнятні здоровим глуздом і незбагненні розумом. Фантастика походить від міфу, але може мати раціональне пояснення. У творах Гоголя й Осьмачки фантастичне подається цілком серйозно. У читача не виникає здивування, наприклад, чому Ніс розгулює вулицями Петербурга (Гоголь «Ніс»),

чи чому Сталін збирає катів з приводу упровадження антиукраїнського терору (Осьмачка «Ротонда душоубців»).

Фантастичне має на меті «інтеграцію читача у світ персонажів» [291, с. 30]. Це досягається за допомогою здивування, нерозуміння подій, що суперечать законам природи. Фантастичними називають «художні твори (казку, епос, алегорію, притчу, утопію, сатиру), де змальовано нереальні події, що видаються за реальні, правдоподібні. Йдеться про особливий амбівалентний метод художнього мислення, коли образ поєднує ознаки реального та уявного невластивим для них способом, тобто становить певну типологічну єдність, що призводить до одивнення, формування узагальненого сенсу буття із застосуванням містичних, ірраціональних мотивів» [154, с. 522]. Ю. Ковалів зазначає, що тенденції до фантастики спостерігаються найперше в міфі, де простежується трансформація загального в одиничне (при персоніфікації богів картина космогонічного дійства проектується на наочно-предметну антропологічну площину). За таким принципом, наприклад, були створені сфінкси або кентаври. З часом міф розпадається, і перетворюється на казку, в якій ще збережений алгоритм ритуальних дійств. Але згодом чудесний світ сприймається як гра людської уяви. У християнській традиції фантастичного стрижневими стали етичні засади духовного подвижництва. У житіях святих чудеса сприймалися як екстраординарні та реальні явища, спричинивши розвиток жанру видінь. В утопіях митці свідомо протиставляли фікцію недосконалій дійсності (переводили на рівень того, що не існує, але трактували його як вірогідне). Фантастичний елемент романтиків базувався на протиставленні ідеалу та нудної буденності. Пріоритет ідеалу спричинив розчарування, світоглядну кризу, а також призвів до руйнуванням амбівалентного космосу. Багато письменників поєднували описи фантастичних та реальних площин. «Найчастіше вони використовували інтертекстуальну основу казки, перетворюючи її на літературну <...> («Вій» М. Гоголя), зверталися до прийомів сну, галюцинацій, божевілля, сюжетної таємниці, фантазмагорій, що давали змогу тлумачити одночасно емпіричну чи психологічну даність та ірреальні явища...» [154, с. 523].

Формувався новий тип, замаскованої, неявної фантастики. Романтичний спосіб мислення залишався актуальним, зазнаючи поступової раціоналізації [154, с. 522–523].

Фантастиці Гоголя приділено фундаментальні праці Ю. Манна [167] та Н. Ділакторської [89], [90]. Але фантастичний елемент Гоголя в інтерпретації російських дослідників не співвідноситься з народною художньою традицією. У своїх шуканнях у сфері фантастики Гоголь розвиває принцип співіснування фантастичного й реального. Як зазначає Ю. Манн, гоголівська лінія розвивалася паралельно до гофманівської. Дослідник віднаходить збіги в уведенні словесно-образної форми фантастики в «Мадемуазель де Скюдери» й у «Невському проспекті». Вже німецькі романтики поєднували фантастику з прозаїчно побутовими деталями. Щодо комічної подачі фантастики, то ця традиція сходить до середньовічного мистецтва. У Гоголя ж фантастичні образи виступають лише в минулому часовому плані. Цим визначається існування двох типів фантастичних творів у його творчості. Специфічна гоголівська особливість фантастики полягає в тому, що Гоголь відсуває образ носія фантастики в минуле, залишаючи в подальшому часі лише його вплив. Ще на одну важливу особливість гоголівської фантастики вказує Ю. Манн. Хоча Гоголь у концепції фантастики виходить з уявлення про дві протилежності (добро і зло, божественне і диявольське), доброї фантастики його творчість не знає [167, с. 70, 78].

У гоголівській фантастиці усюди відчувається реальність підтексту, генетичне побутове коріння. Побутова деталь дозволяє розшифрувати поетику числа в повісті «Ніс», а у зв'язку з цим логіку поведінки героя [89]. За О. Ділакторською, фантастичне, що орієнтується на побут, оновлює не буття героя, а погляд читача на звичну та повсякденну дійсність, яка раптово відкривається несподіваною стороною. У фантастичному сюжеті комбінації реально-побутових мотивів створюють другий пародійований план, приховуючи достовірне, що лежить у підтексті повісті. Відтак абсурдне поглиблює значущість фантастичних образів художнього твору. Гоголь так будує «Ніс», що в зовнішньому сюжеті всі зазначені художні деталі розірвані, підкреслюють

фантастичну нісенітницю. За правилами гоголівської поетики, фантастичний сенс народжується зіткненням протилежностей. Такий принцип фантастичного формує пари, де кожен член доповнює інший за контрастом і тимчасово пов'язаний з ним за суміжностями функцій.

Щодо творчості Осьмачки, то поки що немає спеціальних праць, присвячених аналізу фантастичного пласту в доробку митця. Але все ж таки В. Барчан говорить про те, що в Осьмаччиних фантастичних, міфічних, часто гіперболізованих образах «відчутне прагнення митця передати навальність, нестримність і масштабність подій, високу суспільну напругу часу, непередбачуваність наслідків здійснюваного», а його фантазмагорійні картини були «своєрідним передбаченням невідвортної трагедії» [27, с. 153].

Гіпотезою нашого дослідження є те, що фантастичне Гоголя, як і Осьмачки, має національну традицію. Для цього необхідно звернутися до українського фольклору. Про зв'язок художнього світу Осьмачки з українським фольклором йдеться в дослідженні «Образна символіка Тодося Осьмачки» С. Чернюк [310]. Ігор Костецький, аналізуючи, наприклад, Осьмаччину «Думу про Зінька Самгородського» (збірка «Сучасникам» 1943 р.), хоче віднайти «втрачені зв'язки з епохами розквітлої традиційної епічної творчості, від якої нас відділяють або порожні озера цілковитої мовчанки, або переметні струї тонесенького ліричного віршування, що в ньому не слідно ані найменшого натяку на свідомий мистецький контроль, ані будь-якого підложжя щирої традиції» [132, с. 231]. Отже, поема Осьмачки є зразком «тієї поетичної синтези, через вчування в який наша сьогодення свідомість може відшукати знов пратворчі корені...» [132, с. 231].

Оскільки творчість Гоголя й Осьмачки глибоко вкорінена в українську народну культуру, а фольклорний елемент є визначальним на різних поетикальних рівнях текстів обох митців, варто акцентувати увагу на особливостях оповідної манери, властивій фантастичному творові.

Варто зазначити, що оповідь – це рух від одного стану рівноваги (або його відсутність) до іншого. Кожна оповідь містить у собі опис якоїсь події, яка порушує гармонію і вносить дисбаланс. Через деякий час рівновага може

поновитися, але самі герої стають іншими. Їх змінила та дисгармонія, яка увірвалася до їхнього спокійного життя. Зазвичай початкова й кінцева рівноваги зображуються в реалістичних тонах, а втручання дисбалансу характеризується фантастичним виявом. Фантастичні події відбуваються для того, щоб порушити баланс і спонукати на пошуки рівноваги. Уведення фантастичного – це надання потужного імпульсу оповіді. Порушення будь-якої стабільності супроводжується втручанням надприродних сил. Елемент фантастичного виконує конкретну функцію: змінити ситуацію й порушити баланс. Фантастичне завжди змальовується на фоні реального, тобто такого, що вважається нормальним, природним [291, с. 137].

Сучасні форми й типи вимислу спираються на багатовікову літературу, а та, в свою чергу, на фольклорну традицію. Сюжетам, заснованим на вимислі, притаманна архетипічність, яка розуміється як упізнаваність, універсальність, позачасова значущість зображених ситуацій. У цьому полягає принцип асоціацій. Зазвичай фантастичних персонажів легко розподілити на дружні й ворожі сили, адже будь-якому створеному образу притаманна широка асоціативність.

Але основою художнього вимислу, який знаходить свій вияв у фантастичній площині картини світу, є гра. Письменники за допомогою використаних художніх засобів переконують читача в достовірності зображеного. А події заздалегідь потребують іносказання. Читач і автор мають уявлення про правила цієї гри. У такий спосіб митець сам перетворює ігровий принцип у художній прийом.

У творах «План до двору» й «Ротонда душогубців» Осьмачка ніби хоче викликати читацьку реакцію з метою руйнування ілюзії. Читач звекає до зображеного. Вірить. У цьому випадку реалізовується ілюзія достовірності, при якій важко розрізнити реальне від нереального в зображеній картині світу.

В науковій літературі виокремлюють різні випадки застосування фантастичного:

1. Фантастичні образи подані як реальні, і митець переконує в їх «достовірності» (письменник залучає різноманітних духів, які втручаються в життя людини, як щось справжнє, емпірично реальне);

2. Використовуючи правдоподібні образи, митець створює за допомогою особливої інтерпретації перекручене фантастичне уявлення про дійсність. Наприклад, реальні історичні факти у сюжеті розгортаються у фантастичний спосіб (не так, як було насправді);

3. Фантастичне виступає не лише як художня форма, але і як зміст, який спотворює дійсність. У такий спосіб письменник демонструє своє скептичне, іронічне ставлення до зображеного;

4. Фантастичний елемент виступає як очевидний вимисел, як художня форма, за допомогою якої розкривається реальний зміст, об'єктивна дійсність; за вигаданим образом приховується реальна суть явищ. Фантастичне застосовується митцями задля сатиричного зображення дійсності.

Основним елементом фантастичного у творі є фантастичне припущення, або фантастична ідея. Воно полягає у введенні в канву тексту чинника, неможливого з точки зору читача або героїв твору.

Фантастичний елемент органічно присутній у творах Миколи Гоголя. У митця є бажання зазирнути за горизонт, щоб побачити утопічні соціальні моделі буття. Але все ж вони не є фантастичними в сучасному розумінні. Вони знаходяться в площині християнської моделі Страшного суду. В художній картині Гоголя – це, передусім, релігійна містика як наслідок духовної практики. Звідси зв'язок із потойбічним світом і надприродними силами.

У свою чергу Осьмачка пише фантастичний твір із видуманими колізіями, наприклад, роман «Ротонда душогубців» (1951). Він створив фантастичний твір, у якому постають соціальні та філософські питання сучасного світу. Якщо в перших двох повістях «Старшому боярині» (1946) та «Плані до двору» (1951) фантастичне знаходиться на маргінесі, то в «Ротонді» питома вага фантастичного вже набагато більша. Історія про Сталіна й катів, яких він зібрав для того, щоб ті активно слідкували за впровадженням нової політики, розпочинає фантастичну

сюжетну лінію твору. Навіть сам жанр по суті фантастичний, адже зосереджує в собі зображення переслідувань самим Сталіним поета Івана Овсійовича Бруса (прототип автора твору) та вихід в ірреальний вимір за браком іншої реально можливої розв'язки.

У Гоголя фантастичне зустрічається в «Вечорах на хуторі біля Диканьки». Питома вага фантастичного елемента в цьому циклі повістей досить значна. Уже в першій повісті «Сорочинський ярмарок» один із героїв розповідає Солопію Черевіку фантастичну історію про те, що ярмарок відбувається на проклятому місці. Нещодавно навіть у вікно висунулося свиняче рило. Усі бояться червоної свитки, поява якої викликає жах. Свитка ввижається багатьом ярмаркувальникам, з'являючись повсякчас то тут, то там. Уведення в повість легенди про чорта, якого вигнали з пекла і який тепер ходить по шинках у пошуках наступної чарки, закладаючи свою червону свитку, робить «легенду» стрижнем, так би мовити каркасом, навколо якого розгортається основна дія. Перехід червоної свитки з одних рук до інших свідчить про невдалу долю того, у чиїх руках вона зараз. Перш за все, це страх, погане самопочуття, невдача в торгівлі. Наявність свитки в кого-небудь прогнозувало щось лихе для цієї людини. Коли один із крамарів розрубав підкинуту свитку на шматки, здавалося, лихо мине. Але ні. Шматки лізли один до одного, формуючи нову свитку, від чого ставало моторошно. З тих часів кожного ярмарку ходить чорт зі свинячою мордою в пошуках лівого рукава від своєї свитки.

Фантастичне в цій повісті має казкову основу. Введення фантастики в цьому випадку спровоковане особливістю нарації циклу повістей, які розповідає один оповідач, названий Рудим Паньком. Як відомо, Гоголь увів «сказ», таку собі балачку, яка неодмінним своїм атрибутом має містити якісь побрехеньки, історії, казкові елементи, щоб прикрасити оповідь, зробити її яскравішою та неповторною.

У «Вечорі проти Івана Купала» зображена картина світу майже повністю переміщається у фантастичну площину після того, як головний герой опиняється в алкогольному забутті. Оповідана Хомою Григоровичем історія про Петруся й

Басаврюка характеризується виходом у фантастичний світ. Сюжет видається штучним і вигаданим. В одному з сіл жив нібито чорт у людській подобі. Він гуляє, пиячить та шукає людину, за допомогою якої зможе заволодіти скарбами, що даються лише в чисті руки. Одного вечора після жахливої новини, що кохану дівчину хочуть віддати за нелюбого ляха, убитий горем Петрусь шукає втіхи на дні чарки в найближчому шинку. Саме тоді до нього пристає людиночорт Басаврюк із пропозицією підзаробити.

В описі диявола в людській подобі бачимо таку реакцію Петруся: «у! какая образина! Волосы – щетина, очи – как у вола!» [69, I, с. 143]. (Схожими «звірячими» характеристиками наділені й антигерої Осьмачки. Наприклад, у «Плані до двору» статуї Леніна й Сталіна набували звірячих рис, вкривалися шерстю й мали зловісний вигляд). Таким чином, герой із самого початку знайомства здогадується, з ким матиме справу, і погоджується на його вельми привабливі «умови співпраці». Петро повинен у ніч проти Івана Купала зірвати цвіт папороті, який трапляється лише раз на рік. Уночі він знаходить злощасну квітку; перед ним з'являється стара баба, яка йому здається красунею. Виконуючи накази баби з пошуків скарбів, Петрусь проливає невинну кров малого Івася, якому необхідно відтяти голову. Далі слідують вампірські зображення випивання крові з обезголовленого тіла хлоп'яти старою відьмою. Якщо розглядати з міфологічної точки зору, то в крові знаходиться душа людини. Отже, напившись людської крові, стара ніби привласнила собі чужу невинну душу. Червона кров бризкає в очі Петрусеві, і він тепер бачить усе в полум'яно-кривавих тонах. Після круговерті жахів, у які він потрапив, Петро опиняється вдома й спить міцним сном.

Прокинувшись, герой знаходить вдома два мішки золота й кохану наречену. Люди говорили: «От чорта не будет добра...<...> – Откуда, как не от искусителя люда православного, пришло к нему богатство?» [69, I, с. 148]. Тим паче, що саме того дня зник Басаврюк. Але щастя в домі Петра не було. Він змарнів, увесь час намагався згадати, що з ним трапилося, аж доки дружина не привела відьму. З появою ворожки до Петруся повернулася пам'ять. Сповнений фантастики й містики епізод із таємничого зникнення відьми та появи фантому окривавленого

Івася вражає нагнітанням страху та відчуття жаху. Цієї миті головний герой перетворюється на попіл. Що саме трапилось із Петрусем невідомо, але співпраця із сатаною зробила свою справу. Автор послуговується фантастикою, щоб актуалізувати увагу на тому, що за зовнішніми вигаданими подіями завжди залишається реальна суть речей.

Перипетії повісті «Ніч перед Різдом» розпочинаються з того, що світ позбавився небесних світил: відьма позбирала зорі в рукав, а чорт, у свою чергу, поцупив місяць. Дія розгортається так би мовити у фантастично створеній, штучній суцільній темряві (а у пільмі роздивитися та зорієнтуватися важко, тому й відбуваються дивні речі, пов'язані з «надуманими», напівреальними, вигаданими сюжетами та образами. (Події «Старшого боярина» Осьмачки, до речі, відбуваються теж тоді, коли місяць разом із хрестом «упав в ограду», після чого настала «глупа ніч»).

У темряві світ живе не за правилами, адже немає світила чи світил, навколо яких би «кружляло» дійство. Усе хаотичне й межує з напівсвідомими станами, адже вночі реальність може змінитися на сон чи марево або й просто змішатися з ними.

Функціонування персонажа чорта у творі не несе негативного змісту. Це така собі істота, яка бере участь у повсякденному житті селянина. Він нібито грається з героями, нагадуючи своїми витівками про себе та про інший бік буття. То він заважає Вакулі малювати картину Страшного суду, на якій святий Петро виганяє з пекла злого духа, то крутить любощі з Солохою, то влаштовує заметіль, щоб козаки збилися зі шляху, то виконує накази коваля щодо мандрівки до Петербурга.

Чорт, зображений Гоголем, це не той сатана, котрий владарює у світі. Це трікстер, такий собі дріб'язковий бешкетник, халамидник, свійська тварина, хитра істота, яка всюди хоче втрутитися й бути в центрі подій.

Щодо образу Солохи, то на перший погляд, вона звичайна сільська роботяща жінка, яка користується неабиякою популярністю місцевих чоловіків. Вона і смачно нагодує, і весело погломонить, і розрадить, і приголубить.

Фантастичний елемент заключається в її двійництві. У той самий час, як вона, проста українська жіночка, веде своє надто бурхливе життя, як для невеликого хутірця, їй вдається ще й творити неймовірні речі: літати в небі, назбирувати повні рукави зірок, перетворюватися нібито на різних тварин. Це знову два боки одного образу: реальний вимір його побутування та ірреальний, фантастичний.

У цьому двійництві є перегук із Осьмаччиними героями, які також зображуються у своїх двох сутностях.

У фантастичній площині знаходиться й герой повісті козак Пацюк. Він той, хто є на межі між цілком адекватним козаком-запорожцем і знахарем, який знається з чортами. Найвиразнішим епізодом фантастичних «надможливостей» здорованя було поїдання вареників зі сметаною, які самі летіли йому до рота, а він лише встигав його відкривати.

Не викликає подиву в читача й той факт, що Вакула задля завоювання серця коханої виконує її примхливу забаганку дістати золоті черевички, які носить сама цариця. А головне, що коваль прямує до Петербурга верхи на чорті. Поява персонажів Потьомкіна й цариці теж є елементом фантастики. Введення цих образів надає ніби державного значення в «глобальному» форматі вирішенню нагальної проблеми звичайного селянина. Врешті герой домігся свого: цариця дарує йому бажані черевички, і він повертається на своєму вельми фантастичному «транспортному засобі» додому.

Дуже важливе значення у творенні фантастичних сюжетів відіграє сон, адже в ньому можливе все. Тому часто не зрозуміло: чи то події відбувалися насправді, чи уві сні.

Наймооторошніший, на наш погляд, вияв фантастичної картини світу простежується в «Страшній помсті» та «Вії». У повісті «Страшна помста» фантастичний елемент з'являється в зав'язці твору, коли зображується пишне святкування українського весілля. Осавул піднімає ікони догори, а в цей час відбувається фантазмагоричне перетворення козака на старого діда: умить виріс величезний ніс, губи посиніли, з рота вилізло ікло, на спині горб. І гості у ньому впізнали чаклуна. Це передвіщало біду. Ходила легенда: хто посміється з цього

чоловіка, наступного дня буде мертвим. Отож, «занадто» фантастичними видаються маніпуляції вправного чаклуна з душею Катерини, «входження» в образ батька молодої жінки, вживання в образ ворога-зрадника та чоловікового друга. Він одурив жінку: увійшов у довіру до Катерини, видаючи себе за її батька. Чаклун одягав на себе різноманітні маски, маніпулюючи героями та залякуючи їх. Через нього гине Данило, Катеринин малий син, божеволіє й сама жінка, яку чаклун згодом теж убив. Він навіть убиває святого схимника, який побачив людську кров на руках грішника. Усі події твору зображені навпереміш зі станами сну та марева, а також із чаклунськими діями з душею людини, коли відключена свідомість і людина під такими маніпуляціями поринає в різні часові шари. Реальне змішується з ірреальним, теперішнє з минулим, а минуле – із давньоминулим. Урешті решт чаклуна наздоганяє вершник, піднімає вгору, той помирає, але мертвими очима все одно бачить, як піднялися мертві від Києва до Карпат. З тих часів ходить легенда, що коли земля тремтить, то це хоче підвестися той чаклун, який уріс у землю.

Фантастичним також є географічний простір, зображений у творі. Відстань від Києва до Карпат тут символічна. Стоячи на березі Дніпра, можна бачити Карпати. Завдяки такому прийому фантастична художня картина світу вимальовується більш масштабно. Тобто, що для звичайної людини є великою відстанню, то для «когось» більшого це лише умовності, через які можна легко переступити.

Ю. Манн у «Поетиці Гоголя» вказує на завуальовану фантастику у творах. Дослідник поділяє твори, які знаходяться у фантастичній площині, на два типи: твори, що описують сучасний письменнику час, і твори про події минувшини. Твори про «минуле» – це 5 повістей із «Вечорів», «Втрачена грамота», «Вечір проти Івана Купала», «Ніч перед Різдом», «Страшна помста», «Зачароване місце», а також «Вій» мають спільні риси фантастичного. Хоча, на думку науковця, у деяких творах ця фантастика зображена іронічно, навіть шаржовано, а в інших – досить серйозно [157, с. 68]. Вищі сили відкрито втручаються в сюжет.

Це образи, у яких персоніфіковано ірреальне зле начало. Фантастичні події повідомляються або автором або персонажем, що виступає основним оповідачем.

Помітною особливістю фантастичної площини творів Гоголя є розмитість часового континууму: описувані події, зокрема в повістях «Вій», «Сорочинський ярмарок», «Майська ніч, або Утоплена», «Ніч перед Різдом», могли відбуватися будь-коли. Головна особливість – дія відбувалася «давно». «Давнина» подій, що описуються, протиставляється сучасному читачеві часу.

Ю. Манн відзначає таку особливість: у творах відсутня фантастична передісторія. Вона не потрібна, оскільки дія однорідна, а фантастика розпорошується по всьому сюжету [167, с. 68].

Очевидно, що реально-побутовий матеріал епохи використаний Гоголем не для того, щоб знизити функцію фантастичного, але саме за допомогою фантастики розкрити безглуздість і недоладність самої дійсності. Це стосується, перш за все, державних законів, бюрократичної ієрархії, правил та порядків. Фантастичне народжується не тільки на межі реального й абсурдного, логічного й алогічного, але й у зіткненні нерухомого, відсталого, звичного з вимогою поступу, зміни, оновлення.

Поетичний світ «Вечорів» відрізнявся своєю романтичною цілісністю, внутрішньою єдністю. Герої переважної більшості повістей цього циклу відображають своєрідну романтизовану, ідеальну дійсність, протиставлену прозі сучасного життя. У «Вії», за справедливим словами дослідника, уже немає єдності світу, «а є, навпаки, світ, розколотий надвоє, розтягтий непримиреним протиріччям» [167, с. 68]. Хома Брут живе ніби у двох вимірах. У сіре бурсацьке буття втручається романтична легенда. І Хома живе то в одному світі, реальному, то в іншому – фантастичному. Ця роздвоєність буття героя повісті відображає роздвоєність людської свідомості, що формується в умовах невлаштованості й трагізму сучасної дійсності.

Отже, фантастичний простір у художній картині світу Гоголя досить показовий. Він характеризується функціонуванням казково-фантастичних образів, наданням надможливостей героям, приділенням великої уваги «співпраці»

фантастичних персонажів із природою тощо. Звернення до фантастичного дозволяє перейти деякі межі, яких за інших обставин не можна заторкнути.

У кожному епоху існували свої заборонені теми. Лише фантастичне забарвлення могло врятувати твір від нищівної критики цензури. Так, наприклад, у цілком реалістичній, на перший погляд, повісті Осьмачки «Старший боярин» (1946) уже в зав'язці першого розділу головний герой Гордій Лундик уночі зустрічає дівчину, яка співає сумну пісню. Дівчина, «підійшовши до священникової хати, перелізла через тин, взяла з нього драбину, приставила до стріхи і вилізла на хату. І на самому гребені закотила сорочку, неначе дівчинка, перебродячи річку, і спустила одну ногу у вивід, а далі й другу і зникла у каглі» [233, с. 32–33]. Гордій Лундик сприйняв це «видиво» цілком серйозно й навіть хотів наздогнати дівчину як реальну істоту фізичного світу. Очевидно, що її дії мали на меті здійснення певного містичного обряду чи ритуалу, випадковим свідком якого став головний герой. Але, зрештою, замороженого незвичайним видовищем, до реальності героя повертає та сама загадкова дівчина. Лундик відчував, неначе він є частиною якогось незвичайного дійства: йому спало на думку, що «видиво походить на казку, в якій відьми і потопельниці конче з розпущеним волоссям» [233, с. 32]. Гордія, немов магнітом, притягувало до неї. Його воля була ніби паралізована. Лундик був прикутий до «видива». Усе єство чоловіка якоюсь надприродною силою притягувала загадкова постать жінки.

Отже, до цілком реалістичної оповіді підключається фантастичний образ нібито містичної жінки. Момент присутності фантастики й «очікування неочікуваного» на цьому етапі стрімко йде вгору. Художня функція цього акцентного епізоду полягає в тому, що ще з першої зустрічі цих двох персонажів закладений надприродний потяг Гордія до дівчини. Доля зробить усе можливе, щоб стежки персонажів перетнулися. Пройшовши складні перипетії життя, герої, нарешті, перемагають обставини та поєднують свої долі. У цьому можна простежити алюзію на гоголівську Утоплена та Левка («Травнева ніч»).

Наступним проявом фантастичного начала є постать демонічного персонажа Маркури Пупаня. Він їздить на чорному коні Ремезі, вбиває чоловіків, гвалтує сільських жінок, плондрує їхні долі.

Ми вже наводили тези Н. Зборовської про інтертекстуальний контекст повісті «Старший боярин» Т. Осьмачки. Вона вважає, що цим контекстом можна вважати «Страшну помсту» Гоголя, адже міфічний образ «чорного чоловіка» Маркури Пупаня дещо нагадує пекельного грішника з Іванової помсти. А тужлива пісня дівчини вночі коло води віщує щось страшне: «новий пекельний бій зі страшною силою» [106, с. 138]:

Ой горе, горе з такою годиною!
 Прокляла мати малою дитиною,
 Прокляла мати і щастя позбавила,
 Під тинами людськими без жалю поставила... [221, с. 31].

Ц. Тодоров зазначає, що «фантастичне існує, доки зберігається непевність. Щойно ми обираємо ту чи іншу відповідь, ми залишаємо сферу фантастичного...» [291, с. 25]. Фантастичне, за словами Тодорова, це коливання, що відчуває людина, якій відомі лише закони природи, коли вона спостерігає за явищем, яке здається надприродним [291, с. 25].

Вірогідно, існує причинно-наслідковий зв'язок між руйнацією пасторального буття українського села як моделі ідеальної бажаної України в очах Осьмачки. Втрата моралі розпочалася підміною цінностей – зверненням до відьмацтва. Замість щирої молитви та сподівання на Бога – звернення до чорта, а не до Бога. Магічний ритуал, здійснений Варкою за порадою місцевої ворожки, став прокляттям, адже йшов наперекір з ученням церкви про гріховність звернення до ворожбитів. Недаремно зловісним знаком цього стало падіння хреста, придавленого місяцем з місцевої церкви. Це символ руйнації «місцевого порталу» між земним і горнім та припинення сходження Божої благодаті й благословення на людей. Настала суцільна темрява і в природі, і в людських душах. На думку Н. Зборовської, «Т. Осьмачка іде далі від Гоголя» [106, с.138].

Коли герої розуміють страшну помсту як фатум, влаштований сатанинською силою, вони хочуть протистояти йому, звертаючись до Божого начала.

Отже, фантастичний елемент у повісті «Старший боярин» відносно невеликий, але значущий. Автор уводить фантастичні елементи до канви твору для того, щоб розставити акценти в причинно-наслідкових зв'язках, у перипетіях сюжету та долях героїв, задля повнішої реалізації творчого задуму.

Карикатуризм упровадження колективізації знайшов свій вияв на сторінках повісті «План до двору» (1951). Звернення до фантастичної площини відбувається наприкінці твору, коли головний герой Іван Нерадько тікає від баби Лепестини, яка його переховувала, й опиняється в діда Магули. Деякий час Іван працює трактористом. Але одного дня дід попереджає Нерадька, щоб той був обережним, бо старому привиділося «щось погане». Магула не міг пояснити, що то було: чи сон, чи видиво. Перед ним нібито сидів «чорний чоловік»: «Обличчя чорне, руки чорні, сорочка на йому чорна. А постолі червоні. А зверху на йому чорна попівська ряса... А на шії висить такий самий ланцюг, що ото попи було носять. Тільки що на йому не хрест висить, а звичайне блискуче кільце» [230, с. 151–152]. Ця постать справила неабияке враження на старого. Він довго розглядав незнайомця. Велике багаття палало в темряві, від якого йшов гарячий жар. Моторошності додавали червоні постолі, які здавалися ще червонішими від полум'я. Чорний чоловік варив у казані «якесь густе вариво, похоже на смолу». Він запитав діда Магулу, чи видно йому небо. Але була пільма. Незнайомиць сказав: «Отож, не той важний, хто сотворив небо, а той, хто ним порядкує». Герой наляканий тим, що «чорний чоловік» самого Бога ставить за ніщо.

Потім у повісті зображується фантастична поява зірок на небі. Чорний чоловік кидає розпечені вуглини в казан – і зразу ж на небі сяє нова зірка, доки «все небо від краю до краю покритося зорями» [230, с. 153]. Після демонстрації демонічного «фаєр-шоу», «чорний чоловік» питає в діда: «Ну, чия сила? Моя, чи того, що сотворив небо?», на що Магула все одно відповідає, що «Божа!». Після такої відповіді мара скинула зі своєї шії кільце з ярма і покотила до яру,

підскакуючи. Ураз усе зникло. Лише наостанок старий почув регіт, «неначе иржання жеребця, а потім гук: «Маєш ти щастя, що вдався небоязкий!» [230, с. 153].

Дід Магула відразу зрозумів, що йому трапилося таке «видиво» не на добро. Функція цього фантастичного уривку полягає в тому, щоб попередити героя про небезпеку, а головне – знайти в собі сили не боятися, а йти вперед, незважаючи ні на що. Ця розповідь неабияк вплинула на душевний стан Івана Нерадька. Оповідання «просто таки стало обсягом його душі, на стінах якого височіли картини дідового видовища. І хлопцеві духовні очі уже не могли нічого бачити, тільки їх» [230, с. 154]. Чекати довго не доводиться, адже майже відразу приїждять комсомольці розшукувати Нерадька. Але йому вдається втекти.

Ще раз Осьмачка уводить фантастичну площину вже в епілозі до «Плану до двору», завершальним акордом якого є зображення картинної галереї. Молодий чоловік і професор Бурачек, відомий знавець малярського мистецтва, розглядають портрет, написаний Нерадьком. Сум чоловіків із приводу долі Івана не має меж. У цей час посеред зали відбувається щось незрозуміле: гіпсові фігури Леніна і Сталіна покриваються «білою шерстю і на пальцях, і на вухах, не змінивши природних рис їх обличчя». Скульптури були повернуті до художників, які вели розмову. У руках гіпсові вожді тримали сокири, «якими колись кати одрубували винуватцям голови ще за часів московського середньовіччя. Вони були у вистаті останнього напруження перед спуском сокир на своїх жертв, які стояли до них спинами...» [230, с. 180]. За спинами Леніна і Сталіна було помітно величезні чорні крила, які змахували раз у раз, «щоб так і впасти на двох людей, коли почується хруск кісток від ударів сокир...» [230, с.180]. Фантасмагоричне дійство в галереї ілюструє «звіряче» ставлення очільників держави до України й усього українського. Осьмачка зображує їх ангелами темряви, слугами сатани з чорними крилами, які готові знищувати все на своєму шляху та протистояти світлим силам. Автор уводить у канву тексту цю фантастичну площину, щоб показати «звірячі» натури можновладців, які вже давно набули тваринно-сатанинських рис. Вони перейшли зі світу людей у світ тварин. Навіть більше: з реального світу – в ірреальний, потойбічний, де править демонічний Князь темряви. Слід звернути

увагу ще й на те, що Ленін і Сталін – це вже не «живі» персонажі, як, наприклад, Сталін у творі «Ротонда душогубців», а скульптури з гіпсу, які є музейними експонатами. Це ніби те, що належить історії та людській пам'яті. Таємничі дієства в музеях часто ставали предметом цікавості митців. Музеї завжди концентрують у собі потужну енергетику часу. Експоновані картини та скульптури мають також неабиякий енергетичний заряд своїх творців. Тому так важливо відчутти (саме відчутти, а не побачити) той посил. На перехресті людського й нелюдського відбувається фантастичне «оживлення» гіпсових бюстів та їх «отваринення» в «Плані до двору». Художня функція цього епізоду в тому, щоб укотре висловити своє ставлення до влади та її політики, унаочнити демонстрацію «закам'яніння» ідеалів.

На думку О. Ковтун, при використанні вимислу збільшується ступінь узагальнення в тексті, створюється можливість виходу за межі історичних подій. Важко сказати, чи події відбуваються «насправді», тобто чи не знаходиться читач у зміщеній реальності, чи реальні події лишень переосмислюються героєм. Так чи інакше, враження від подій перетворюються в художні образи [128].

Звернення до фантастичного відбувається тоді, коли неможливо збагнути характер подій розумом. Існуюча дійсність не піддається раціональному осягненню. Сама епоха, у якій жив і творив митець, стає каталізатором творення фантастичного. Саме тоді відбувається випадіння до фантастики, де виявляється воля й суб'єктивізм автора без усіляких меж (наприклад, основна сюжетна лінія повісті «Ротонда душогубців» Т. Осьмачки, коли Сталін шукає поета Бруса). Змога автора подати світ у фантастичній редакції виростає із суб'єктивного бачення митця. Якщо в ранніх творах спостерігаємо лише вкраплення фантастичного, то далі – на ньому базується увесь сюжет.

У «Ротонді душогубців» (1956) уже сам сюжет «схильний» до художньої аналітики. З перших сторінок твору перед нами постає картина зустрічі Сталіна зі «слугами революції», потенційними «впроваджувачами» колективізації на території радянської України: «Моя акція націлена вістрям не тільки проти куркулів на Україні, а й проти незаможників. Я звелів за цей минулий рік по

сьогоднішній день знищити приховано все видатне народне в народі українським. Чи воно наклюнулося на політика, чи на мудреця, чи на педагога, чи на самородка митця... щоб не було кому очолити ворохобства, яке б могло б повстати тепер під час колективізації...» [233, с. 268]. Сталін – це уособлення Зла, негативного Начала, ідеолог антигуманного «кривавого терору» та людиноненависництва. Він шукає серед страшних катів тих, хто зможе «практично пропагувати наймогутнішу нашу зброю – терор» [233, с. 134]. Обрамлення трагічної історії поета Івана Бруса зображенням сталінівської політики колонізації України виступає не лише як художня форма, але і як зміст, який фантастично зображує спотворену дійсність. У цьому випадку Осьмачка демонструє своє скептичне, саркастичне ставлення до зображеного світу та неможливості продовження буття в ньому.

«Я майже почав вірити» – ось формула, що узагальнено характеризує вияв фантастичного. Цю цитату із фантастичного твору «Рукопис, знайдений у Сарагосі» Яна Потоцького наводить Ц. Годоров, щоб пояснити, що таке фантастика. Це і дивність подій, і незвичність збігів [291, с. 29].

На сторінках творів Гоголя й Осьмачки одночасно «функціонують» два світи, які розширюють можливості фантастичного. Вони непомітно перетікають один в одного: реальний у фантастичний і навпаки. Завдяки введенню фантастичної площини митці розкривають універсальні закони буття. Застосовуючи прийоми фантастики, письменники намагалися відобразити утопічний ідеал України.

Говорячи про художній світ Осьмачки, зазначимо, що домінуючою тенденцією в романтичній картині світу є властиві байронізму світова скорбота, індивідуальний опір, душевний злам. Події розгортаються в суцільному хаосі. Світ прямує невідомо куди, немає чітко окресленої траєкторії руху. Людина в цьому хаотичному світі сприймається, як закинута тріска в розбурханому океані. Вона позбавлена будь-яких прав. І ця піднята шалена хвиля несе її в невідомому напрямку. Людина не має ніяких сил, тому не здатна зачепитися за щось, щоб прийти до тями. Її женуть голодом, війнами та переслідуваннями. Тут є відблиски фатуму: пасування перед світом. Хоча герої й намагаються відновити

справедливість та знайти собі прихисток, їм це часто не вдається, і вони платять за це велику ціну. «Кожна річ має дві долі: одну тоді, коли вона свіжа і ціла, а другу, коли вона поламана. А людина?» – таке питання ставить Осьмачка в «Ротонді душогубців» [233, с. 354]. Відповідь слід шукати в ключі філософському та психологічному.

Проблематика барокової філософії була певною мірою онтологічною. Відтак твердження «життя є сон» – це спроба абсолютизації цих двох понять. Саме тому барокові письменники часто послуговуються цим зіставленням.

Щільний зв'язок Гоголя й Осьмачки з Біблією, з присутністю сакрального сегменту в картині світу обох письменників впливає й продукує появу містичного бачення. Як відомо, містичне тісно пов'язане з релігійною картиною світу.

У релігійності надзвичайно велика роль належить сакральному компоненту. Присутність сакральних топосів накладає відбиток на формування специфічного художнього часопростору (хронотопу), який має містичну природу. Містичне виникає із незбагненності світу, так само як і релігійна свідомість народжується з мізерії людини у всесвіті.

Містичний зміст романтичного дискурсу актуалізує оніричну проблематику. Увага в цьому випадку зосереджується на ролі снів і поетики сновидінь. Останнім часом увага науковців прикута до проблем онірокритики. Такий підхід дозволяє розкрити глибше психологічний та міфологічний зміст творів [143, с. 56].

Звертаючись до містики, можливо поринути у світ підсвідомих думок і відчуттів персонажів [302, с. 29]. Підвалини вивчення оніричного знаходимо в працях австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда. «Найкращим доступом пізнання несвідомої психіки», – зауважував він, – є сновидіння [302, с. 35]. Онірична аналітика звертає увагу на те, що «переживання попереднього дня завжди прояснюють сновиддя. Це реакція психіки в стані сну на денні переживання» [302, с. 121].

Дещо інший підхід до проблеми оніричного пропонує представник архетипної критики Юнг. Він розрізняє сон та міф. Це свідомо обробка архетипів у міфі та несвідоме їх використання в сні [335, с. 35]. Але в природному

сновидінні така опозиція знімається, а в літературному сні, що виступає як художня одиниця в структурі твору і є певною художньою стилізацією природних сновидінь, взагалі втрачає сенс.

Мова вже йшла про те, що сновидіння – це не послання Бога, що воно має не божественне походження, а диявольське, оскільки природа швидше демонічна, ніж божественна. Сновидіння зовсім не виникає з надприродного одкровення, а є результатом законів людського духу [5].

Сон відіграє надважливу роль саме в композиційній структурі в біблійних історіях. Сни пророкують майбутнє героїв, роз'яснюють їхнє минуле, допомагають зробити правильний вибір або намагаються застерегти від помилок. Біблійними прикладами пророчих, віщих снів є сні Авімелеха, Якова, Лавана, Йосипа, виночерпія та хлібодара, фараона, Соломона, Навуходоносора, Даниїла, Йосипа обручника, мудреців зі Сходу, дружини Пілата. Наприклад, у житті Прекрасного Йосипа зміна сюжету відбувається саме після сновидіння героя. Після того, як Йосипа продали рідні брати до рабства, він потрапляє до в'язниці. Там він тлумачить сні винороба й кухаря, які хотіли отруїти фараона. Пізніше Йосип тлумачить два сновидіння фараона, передбачивши, що найближчі сім років будуть родючими, а потім настане сім неврожайних. Функція Йосипового сновидіння – прогностична. Своім сном він передрікає майбутнє.

Як бачимо, найширше поле для тлумачень складають символічні сновидіння. У завуальованій формі вони викликають назовні закодовані враження, які й витворюють образи. Тому сні з глибоким символічним змістом та містичним наповненням дають можливість письменникам уподібнити фіктивний космос із таємничим світом душі. В композиційній структурі текстів Гоголя й Осьмачки важлива роль відводиться саме сновидінням.

Питання міфопоетики снів та їх функцій у художній прозі Миколи Гоголя було порушено Д. Нечаєнком. Дослідник аналізує повість «Невський проспект» у зв'язку з оніричним циклом неоднорідних снів Піскарьова, які семантично пов'язані з міфопоетичною структурою твору [212].

Драматичними й загадковими називає сновидіння в Гоголя Р. Назіров [204, с. 137]. «Антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека, а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы», – мовиться у «Страшній помсті» [69, I, с. 260].

П. Михед відзначає, що події, пов'язані зі снобаченням, беруть свій початок із самоусвідомлення Гоголем свого покликання і власної окремішності через сон як Божого одкровення (митець пам'ятав про батьків сон, у якому до нього нібито явилася цариця небесна й вказала на майбутню дружину). В особистому житті сон для Гоголя важливий, тому він екстраполює цю увагу й на життя своїх персонажів [194, с. 94–112].

Спеціальних досліджень, присвячених оніричній аналітиці творчості Тодося Осьмачки немає, хоча поетику художніх сновидінь у прозі 20–30-х рр. ХХ ст. досліджували Н. Фенько [295] та Н. Мочернюк [200].

Специфіка художнього мислення 20–30-х рр. ХХ ст., зазначає М. Магалевич, спонукала письменників активно звертатися до прийому сну, використовувати його різноманітні функції для розкриття особливостей тогочасної дійсності [163, с. 1].

Послуговуючись досвідом психологічної науки в галузі сну й сновидіння, Н. Фенько серед розмаїття картин сну в художніх творах виділяє найтиповіші: сновидіння (найпоширеніші), сонна фантазія, видіння, марення, сон наяву [295, с. 15].

За характером впливу на психологію героїв Н. Фенько ділить сновидіння на дві групи. Першу складають «сни-потрясіння», які пов'язані з кризою свідомості. Проводячи героїв через такий сон, автор примушує їх внутрішньо змінюватися. Тому «сни-потрясіння» майже завжди є умовою внутрішнього розвитку героя. Потрясіння свідомості героя через його підсвідомість дає змогу автору максимально увиразнити психологічний конфлікт твору. «Сни-потрясіння» дослідниця групує на сни «психологічного конфлікту» й пророчі сни [295, с. 10].

Перший тип сновидінь завжди є основою напруженого психологізму твору. Автор немовби випробовує внутрішній світ героїв, ставлячи їх перед судом

совісті: «сон-прозріння» відбиває суттєвий конфлікт героїв або важкий психологічний злам; кульмінацією внутрішнього одкровення героїв виступає «сон-каяття», у якому автор ставить їх в умови психологічного саморозвитку й морального вибору; до стану емоційного потрясіння і внутрішнього очищення призводить героїв «сон-катарсис», за допомогою якого автор передає кардинальні зміни психології героїв (ефект миттєвого психологічного перевороту). Другий тип сновидінь не відзначається такою силою психологічних зрушень, як сні «психологічного конфлікту». Дія пророчих снів, як правило, реалізується через переживання героїв. Найчастіше це важка тривога, страх, передчуття неминучого [295, с. 10].

Інша група – «сні-заспокоєння» – стають захистом для самотніх і втомлених людей на шляху їх випробувань і розчарувань; такі сні несуть у собі момент «психологічної компенсації». Коли дійсність стала для гоголівського Піскарьова важким тягарем, – зауважує Н. Фенько, – герой знаходить розраду в «сні-мрії» [295, с. 10]. Внутрішнє заспокоєння несуть також «сні-спогади», що нагадують мрії і бажання пам'яті героїв або стають єдиним захистом від абсурду реальності. Особливий випадок становить «сон-архетип», що певною мірою належить до «сну-заспокоєння». Героям може наснитися, наприклад, Христос. Це архетипний образ, який є символом психологічної цілісності, услід за К. Г. Юнгом наголошує Н. Фенько [295, с. 10].

В Осьмаччиній поемі «Поет» навіть дзвони на церковній дзвінниці бачать сновидіння:

«... і в міді сон їм споконвічний сниться
про птаха, з лука вбитого крука,
що у Пилата крякав на карнизі,
коли спав воїн на Христовій ризи» (поема «Поет») [220, с. 43].

У цьому зовсім нетиповому сні, який бачать неживі предмети, проглядаються образи біблійних персонажів. Сакральність образу Христової ризи, на якій спав воїн, нагадує євангельський епізод розп'яття Ісуса та розподіл воїнами одежі вмираючого Месії жеребкуванням. А споконвічний сон про

вбитого птаха, який «крякав» у Понтія Пілата, на звуковому та образному рівнях попереджає про небезпеку й злодіяння персонажів.

Сон – це надважливий атрибут романтичної літератури. Це інша форма буття, своєрідна форма нескінченного. В. Мацапура підкреслює, що Гоголь продовжив традицію романтиків, звернувшись до феномену сну. Ніч у творах Гоголя – це царина інфернального світу та ворожих людині злих сил. Завдяки використаним мотивам сну письменник у такий спосіб відокремлює ірреальний світ від реального [177, с. 31]. У такій функції цей мотив зустрічається в «Ночі перед Різдвом». Оніричний простір в даному випадку розширюється. Сон Вакули – це межа, яка відокремлює один епізод життя героя від іншого.

Сни можуть стосуватися як минулого, так і майбутнього. Найчастіше сновидіння дають інформацію про ймовірне майбутнє: вони попереджають, повідомляють про те, що може статися. Сни «з минулого» нагадують про невіршені проблеми, підштовхують до прийняття рішень, необхідних для нормалізації життя.

Сни бувають попереджувальними, пророчими (віщими), повторюваними, кошмарними.

Сни-попередження стосуються майбутнього й сняться набагато частіше, ніж інші сни. Попереджувальний сон говорить про майбутню подію. У цьому випадку є можливість запобігти неприємній події. Якщо віщий сон може пророкувати як небезпеку, так і щастя, то попереджувальні сни найчастіше говорять про можливі неприємності. Вони дають знати про небезпеку хвороби, застерігають від спілкування з небезпечними людьми. У будь-якому випадку, побачивши такий сон, слід поводитися дуже обережно з об'єктами, на які він вказує. У такому сні найчастіше зустрічаються неприємні образи, з'являться відчуття дискомфорту й навіть відрази.

Сни Катерини в гоголівській «Страшній помсті» мають містичний характер. Вони викликають жах, а також виконують важливу композиційну функцію: попереджають героїню про небезпеку. У «Петербурзьких повістях» мотив сну характеризується сприйняттям бажаного за дійсне [177, с. 32].

Жахливий сон свідчить про те, що людина перебуває під владою якихось страхів і тривог. Якщо наснився такий сон, то означає, що настав час вирішувати ці проблеми. Якщо людина хоче обернути кошмарний сон собі на користь, не потрібно його якнайшвидше забути. В іншому разі проблеми так і залишаться невирішеними, продовжуючи мучити далі.

Сон Івана Федоровича («Іван Федорович Шпонька та його тітонька») є індикатором його підсвідомого стану – страху перед одруженням. Страшний сон Шпоньки «сповнений замаскованих натяків, які доставили б кілька щасливих хвилин Фрейду, якби він читав Гоголя» [204, с. 137]. Р. Назіров зазначає, що «біда» лише в тому, що це не несвідомі еротичні символи, а цілком свідомі і досить ризикована гра Гоголя, коли письменник використовує символи карнавального сміху [204, с. 137].

Сни можуть мати пророчий сенс, і часом сама людина навіть без сторонньої допомоги здатна передбачити за снами своє майбутнє. Пророчі сни попереджають нас про майбутні події. Віщий сон може бути дуже яскравим, виразним і недвозначним. Віщий сон має власний сюжет, струнку логіку й послідовністю подій. У ньому особа здатна діяти, приймати рішення й навіть впливати на хід подій. Такий сон може запам'ятатися надовго й без особливих зусиль.

Сновидіння наскрізь символічні, однак символи сну можуть тлумачитися по-різному, нерідко аж до протилежних значень.

Особливо напруженої роботи письменника вимагає зображення снів наяву. У цьому контексті Н. Фенько акцентує увагу на майстерності Гоголя, у якого складно взаємодіють сновидіння й дійсність у повісті «Невський проспект» [295, с. 9]. На «ефект уявного пробудження» в «Невському проспекті» й «Портреті» звертає увагу Р. Назіров. У згаданих творах Гоголь блискуче розробив цей ефект, завдяки якому він «вміщує» одне сновидіння в інше. Дослідник порівнює такий прийом з фігурками матрьошки [204, с. 137–138]. У контексті всієї міфопоетичної системи й семантично багаторівневої структури тексту, що стосується долі й загибелі Піскарьова, Д. Нечаєнко абсолютно по-іншому прочитує його сні. «Сновидения сделали его жизнью <...> он, можно сказать, спал наяву и

бодрствовав во сне», – характеризує протагоніста письменник. Називаючи свого персонажа «странным явлением», «столько же принадлежащим к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру», Гоголь акцентує увагу на ефемерній сюрреалістичності всього, що відбувається навколо. Гоголь уперше відкрито демонструє головний «козир» своєї поетики фантастичного, основний системоутворюючий принцип – міфопоетизацію відображуваного життя. «Художество есть оплотневшее сновидение» – така визначальна домінанта подібної поетики (П. Флоренський) [212].

Власне, сновидіння Піскарьова – це цілісний у своїй художній єдності оніричний цикл з шести знаково неоднорідних снів, семантично пов'язаних між собою, а також з міфопоетичною структурою оповідання. Цей цикл відтворює структуру середньовічної італійської поезії секстини – строфи з шести рядків, побудованої на двох чітко акцентованих римах. Перший сон, названий Нечаєнком «бал у цариці», – це казково-піднесена оповідь про невдалого петербурзького «мрійника». Другий, третій і четвертий сні удостоєні авторських ремарок: «чепуха»; «какой-то пошлый, гадкий сон»; «глупое сновидение» [212].

Перший сон Піскарьова починається після символічної мізансцени, «німою сценою»: «Та барыня, – произнёс с учтивым поклоном лакей, – у которой вы изволили за несколько часов пред сим быть, приказала просить вас к себе и прислала за вами карету». Пискарёв стоял в безмолвном удивлении...» [69, II, с. 23]. Д. Нечаєнко звертає увагу на те, що в першому сні травестується класичний сюжет «Попелюшки» Ш. Перро. Але у французького казкаря на бал в королівський палац вирушає в кареті Попелюшка, а в повісті Гоголя разом із «лакеєм в богатой ливрее» карета везе на бал замазуру Піскарьова. Забувши переодягнутися, простодушний петербурзький «мрійник» приїхав у забрудненому сюртуці. У такий спосіб тут травестується казковий сюжет.

П'ятий сон Піскарьова – після прийому опіуму, придбаного в магазині персіянина. Д. Нечаєнко вбачає тут античну буколічну ідилію в інтер'єрі «деревенского светлого домика». Шостий сон петербурзького живописця, де прекрасна незнайомка «була вже його дружиною», є картиною містичного шлюбу

зачарованої мареннями романтика дівчини з її платонічним ідеалом [212, с. 137–138].

Як бачимо, у гоголівського персонажа сновізії завжди на межі з буттям, а образи, що постають у снах, подібні до реально існуючих. У «Невському проспекті» реальність повсякчас переплітається зі сновидінням, виходить за його межі і знову повертається до нього.

Різнопланове залучення сновидінь у структуру оповіді Гоголя й Осьмачки втілюється за допомогою вживання відповідних дієслів, що характеризують стан між реальністю та уявою («сниться, бачиться»), використанням порівняльних сполучників «мов», «немов», «ніби», наприклад: «...чудится, будто весь вылит он [Днепр] из стекла, и *будто* голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру» [69, I, с. 268]; «Только не смешавшиеся волны прежнего бледно-золотого переливались, ныряли, словно в голубом море и тянулись слоями, будто на мраморе» [69, I, с. 257] («Страшна помста»); або «Він [Гордій] звівся з колін, *неначе* непритомний, і почув, *мов* крізь сон...» [233, с. 125]; «Місяць був прив'язаний до хреста тонесенькою павутиною, яку, спускаючися з нього на церкву, протяг нічний павук, щоб не полетів він в чорну неміреність ночі легесенькою, *мов* гаряче повітря, золотою бульбашкою» [233, с. 52]; «Зникну, *мов* видих цигаркового диму з рота мого наймита» [233, с. 111]; «... і виглядає щохвилини у мене з серця самота, / і *наче* в мертвої людини навіки зціплені уста, / якій не сниться ані сосна на скандінавських берегах, / ані збентежена і млосна на Нілі пальма у пісках» [232, с. 259]; «... бо з ліжка він [Свирид] дивився так очима, / немов колись Шевченкова Причинна» [220, с. 27]. Застосування специфічного вокабуляру реалізує прагнення митців зобразити межовий стан, у якому переплетені візії химерної дійсності й сновидіння.

У барокових текстах сни виконують різні функції, але найчастіше – пророчу. Такі застереження близькі до снів, які використовуються в Біблії.

Сни й галюцинації входять до картини реального світу, а не світу притчі чи алегорії. Найчастіше сновидіння героїв виконують три функції:

- 1) уведення минулого й майбутнього в актуальний момент;

- 2) сюжетотвірна функція («кризова варіація сну»);
- 3) розкриття підсвідомих сторін психіки (самопізнання героя).

У багатьох випадках сновидіння видаються «реальнішими» за події, бо вони є вузлами сюжету й зумовлюють долю героїв [204, с. 149–150].

Оніричний світ Осьмачки показовий у цьому плані. Сновидіння відіграють особливу роль у житті його персонажів. Саме крізь призму оніричного містичним чином героїв попереджають про неминучі біди. У повісті «Старший боярин» Горпині Корецькій наснився страшний сон: ніби вона розпалила піч, а звідти рушив дим не у вивід, а у вікно, та лягав на стежку. Маркура Пупань роздмухував той дим так, що як торкнеться якогось дерева – воно відразу спалахувало «високим та стрімким полум'ям», з якого вилітав чорний крук. Птах сідав на Прикупову могилу, а Маркура вигукував: «Оце такі будуть чорні й ягоди цього літа» [233, с. 71–72]. Верх могили «відділився» і став летіти до Пупаня в образі чорного коня Ремеза. Лановий схопив жінку й погрожував «довести її до краю». У «народному соннику» бачити уві сні крука означає підступність та смерть. Горпина сама озвучує функцію цього сновидіння: «Він може віщувати якісь події і для нашого двору недобрі» [233, с. 72]. Корецька навіть відчула необхідність конче висвятити подвір'я, аби було не запізно.

Вибудовування оніричного часопростору впливає на емоційно-чуттєве поле героїв. У героїні після такого сну з'являється тривога. Цей пророчий сон ілюструє деформоване, гротескне зображення Маркури Пупаня, який із хтивого ланового перетворюється на справжнього демона. Цей сон додає до міфічного пласта інформативні речі: Корецька розповідає історію свого життя та про знущання Пупаня над жінками. Цим і пояснюється його пекельний образ у сновидінні тітки Горпини. Сон пов'язаний із головним сюжетом, адже розгортання основних подій повісті знаходиться в постпозиції до сну.

Подібні тривоги від сну-попередження переживає мати з Осьмаччиної поеми «Поет»:

«...аж вийшли невеличкі два півні
у попелі на припічок із печі.

Один чорніший, ніж на сатані
осмалені вогнем пекельним плечі,
а другий білий, білий, наче сніг <...>
І чорний замахав крильми на двері
та й заспівав, аж в комин загуло,
а потім, ще раз крила чорнопері рознявши,
канув глухо у кагло...»

Жінка розуміє, що сон пророкує негаразди в їхній родині: «Це проти горя, чорної напасти, що має з нашим статися двором» ... [220, с. 80–81].

Повернення героя зі світу сновидінь у світ реальності становить для письменника, особливо романтика, катастрофу [177, с. 35]. «Боже, какой сон! И зачем было просыпаться? <...> О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» [69, III, с. 23]. Мрії героя можуть здійснитися лише уві сні, адже мрію не можна поєднати з дійсністю [177, с. 36].

Овсієві Брусу із «Ротонди душогубців» напередодні його смерті сниться вода в Оникієвому яру, якою пливе зачинена шафа з ліками. Раптом на колодку сідає дика качка і, махаючи крилами, кричить. Потім почувся постріл рушниць і усе опинилося в густому диму. Коли розвиднілося – не було вже ні шафи, ні птаха. Образ скриньки, що плаває, нагадав нам відомий біблійний ковчег. Перед потопом Ной зібрав усіх тварин по парі, щоб урятувати їх. Коли потоп закінчився, до ковчегу прилетіла голубка із гілкою в дзьобі, сповіщаючи про кінець усесвітньої повені. Брусові ліки для тварин – це єдиний порятунок села від вимирання та голоду, адже місцеві мешканці годувалися від землі й худоби. Овсій Брус ретельно переховував ліки й у житті, доки влада не відібрала їх у нього. Птахи в Україні завжди були вісниками весни, добра, здоров'я і щастя. Проте в національній традиції птахів поділяли на чистих (святих і добрих) та нечистих. Качка належить саме до останньої групи. За народними уявленнями, птахи є образами душ [58, с. 400]. Качка в переказах належить до первовічних птахів. У багатьох міфах серед космічного моря плавають двоє каченят, чорне й біле, – це Бог і диявол. Особливо вагомою в цьому контексті оніричного є теза про те, що

качка завжди служить вищому єству: навіть її пасивне плавання приносить світові добро [58, с. 408]. Таким чином, сон символізував бажання Бруса врятувати все живе, зробити людству добро, але підступним пострілом все було зруйновано. Сон став для персонажа своєрідною пересторогою про початок кінця.

Образ качки (гоголя) наявний і в повісті «Тарас Бульба»: «Немалая река Днестр, и много на ней заводьев, речных густых камышей, отмелей и глубоководных мест; блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростниках и на прибрежьях...» [69, II, с. 172]. Історія про Тараса Бульбу закінчилися, і починається видіння про річку. Віртуальна картина, витворена в уяві Гоголя, близька до сновидіння. А образи птахів уособлюють тут людські душі померлих. Служіння качки «вищому єству» завжди символізує добро і поступ.

Видіння є своєрідним зсувом у баченні героя. Видіннями найчастіше називають «нав'язані вищими силами зорові чи слухові образи, що не пов'язані з реальним світом і які постають перед «духовним зором» людини в містичному стані або сні» [113, с. 76]. Таке духовно-психологічне явище пов'язане передусім з бажанням людини осягнути істину й «подолати кінечність свого існування, намагнитити його вічністю» [137, с. 75]. У Середні віки навіть існував окремий жанр видіння, у якому змальовувався потойбічний світ: блаженне життя благочестивих людей, пекельні муки грішників. Видіння відзначалися повчальністю та злободенністю. «Ясновидець», якому уві сні з'являлись картини загробного життя, зустрічав у раю чи в пеклі своїх сучасників і чув «голос з неба», який провіщав, що чекає кожного за його вчинки. Це вселяло в принижених і знедолених надію, що їхні утискувачі будуть покарані. Видіння дозволяли також пропагувати різні погляди й думки, виступати проти політичних й особистих ворогів. Ця особливість виявилась продуктивною, вона була засвоєна й вагантами, й представниками куртуазної та міської літератур (наприклад, «Роман про Троянду», «Видіння про Петра-Орача»), знайшовши довершений вираз у «Божественній комедії» Данте [257].

У Біблії оповідано, що Бог неодноразово промовляв до людей через видіння – з Йосипом, Соломоном, Ісаєю, Єзекіїлем, Даниїлом, Йосипом (чоловіком Марії), Петром, Павлом і багатьма іншими. Пророк Йоїл передбачив збільшення кількості видінь, і це було підтверджено апостолом Петром у другому розділі книги Дії Апостолів. Важливо зауважити, що різниця між видінням і сном полягає в тому, що видіння дається людині, коли вона не спить.

У художній літературі, з огляду на жанр видінь, відбувається зміщення смислових акцентів: для неї характерний опис загробного світу із включенням злободенної тематики.

Головний герой повісті «Старший боярин» бачить дивні видива вночі. Спочатку він чує звуки розбитого скла на церковній дзвіниці, а потім помічає там босу дівчину з розпущеним волоссям у довгій білій сорочці, яка сміялася до нього: «Ху!.. Яка страшна мара!» – промовляє Лундик і тікає. Усе закінчується з кукуріканням перших півнів.

О. Калашник говорить про сни як про «прозоріння, що звичайно є інтуїтивним пізнанням, великою мірою формували і формують уявлення людей про світ поза видимою реальністю (існування Абсолюту, Диви Марії, раю, пекла, чистилища, духів, демонів)» [113, с. 76]. Після снів та видінь часто в героїв можна відслідкувати Преображення. Персонажі змінюються, змінюється їхній світогляд. Наприклад, після нічного «видива» Гордія Лундика (повість «Старший боярин») герой умить «преображається». У нього з'являються нові думки, нові страхи та нові бажання, яких не було раніше.

Розташування картин снів у творі не випадкове. Це пов'язане з його ідейним змістом. За цим критерієм виділяють три групи сновидінь: 1) на початку твору (своєрідна інформаційна база, що готує читача до сприйняття подальших подій; такі картини сну містять у собі основні мотиви, ідеї, проблеми, які розвиваються впродовж твору); 2) в середині твору (визначають кульмінаційний момент твору; це найбільш конфліктні, ідейно напружені сновидіння); 3) у кінці (підсумкові картини сну, у яких найгостріше виявляється авторська думка) [295].

Н. Фенько характеризує класифікацію картин сну також за типом мислення, світобачення письменника: сон-художній прийом і сон-концепція. Усвідомлюючи всю умовність такої класифікації, дослідниця розрізняє картину сну як засіб осмислення людини й світу. У літературі Реалізму в більшості випадків картини сну виступають як художній прийом, за допомогою якого автори осмислюють закони світобудови. Сон-концепція – це завжди частина загальної концепції твору. Сон-концепція теж може спрямовуватися на внутрішній світ героїв, але підсвідомість, розмикаючись на світоглядну суть твору, перестає бути автономним полем особистості. Сон-концепція остаточно утверджує себе в потоці модерністського типу мислення [295, с. 12].

Сон – це основний формотворчий елемент сюжету Осьмаччиної «Ротонди душогубців». Якщо в «Записках божевільного» Гоголя видіння – це своєрідна локація художнього простору, то в «Ротонді» вся історія прибирає оформлення марення й видіння. Повість «Ротонда душогубців» – це фінал, який увінчує функцію оніричного буття й відбиває внутрішню хворобливість авторського «Я». Фізіологічні особливості письменника відображені в його творчості. Герой Осьмачки, як і сам митець, знаходиться в полоні галюцинацій та фантазмагоричних перевтілень.

Міфотеми сюжету сновидінь виступають як певні архетипи людської поведінки, породжені підсвідомим. Моделлю поведінки автора сновидінь, моделлю його свідомості стає при цьому не світ речей, а його думка на рівні підсвідомо сформованої символіки. Процес авторського міфотворення допомагає осягнути приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості, збагнути символічне смислове ядро особистості, виявити внутрішні закони її мислення, що складають глибинний код індивідуального міфотворення й утілюються в оніричному просторі мовою символів сновидінь – однією з форм міфологічного наративу [176, с. 15].

Звернімо увагу, що автор використовує сновидіння не лише як засіб утечі персонажів від хаотичної реальності. Навпаки, сни стають способом пізнати цю

чужу дійсність, передбачити, чим вона загрожує гармонійному, цілісному існуванню як окремої особистості, так і суспільству в цілому.

Конфлікт із дійсністю в щоденному житті продовжується в снах персонажів, коли підсвідомість методом сублимації створює різноманітні агресивні образи, яким треба протистояти. У видіннях герої відчувають наближення чогось неминучого [163, с. 3].

Художнє сновидіння, на відміну від природного сну, має вербалізований характер; а підсвідомість виявляється опосередковано, через слово, яке в міфологічному просторі сновидіння набуває значення символу. В авторській інтерпретації символи набувають нового звучання.

Художній сон – це «послання» митця читачеві. Вибір образної символіки сновидіння виявляє задум митця в оніричному просторі тексту та виявляє авторську ідею. У художньому сновидінні вагомими є як форма, так і зміст, сюжет сну, який становить собою комбінацію певних міфологем.

Як літературний прийом, сновидіння ефективно у випадках, коли увазі читача пропонується заплутаний або фантастичний сюжет без пояснення змісту, і лише наприкінці письменник зазначає, що дія відбувалася уві сні. Цим прийомом користується Гоголь у повісті «Травнева ніч, або Утоплена». Інколи автор використовує опис сну, коли бажає за допомогою цього прийому, шляхом зовнішньої зображальності, підкреслити якісь душевні якості героя. Особливого значення набуває опис сновидіння для зображення ірраціонального, потойбічного світу. У церковній писемності й народній словесності в такому випадку сон набуває форми видіння або одкровення про потойбічні таємниці.

Зовсім іншій меті служить уведення сну як засобу переходу від одного епізоду до іншого, що буває важливим під час опису мандрівок, подорожей, подвигів і т.ін., тобто в тих випадках, коли розгортання подій набуває характеру кінематографічної зміни картин.

На сторінках творів Гоголя й Осьмачки одночасно «функціонують» два світи: реальний світ та світ сновидінь. Вони непомітно перетікають один в одній: реальний у сновидний і навпаки.

Сама епоха, у якій жив і творив Осьмачка, стає каталізатором творення сновидінь. Саме тоді відбувається випадіння до ірреального, де виявляється воля й суб'єктивізм автора без усіляких меж.

Для Гоголя ж більш характерним є містичне з елементами поганських уявлень. Площина сну стала постійним фоном розгортання сюжету, додатковим художнім планом. Застосовуючи прийоми сновидінь, письменники намагалися відійти від реальності та висловити свої тривоги й страхи шляхом не прямого повіствування, а залученням снів та видінь.

Отже, на прикладі творів Гоголя й Осьмачки ми простежили важливість фантастичного й містичного контенту в ідейно-композиційної організації тексту. У фантастиці відбувалося освоєння міфічного світу через прозріння та поєднання у творах фантастичних та реальних територій. Фантастичне Гоголя і Осьмачки, передусім, характеризується виразною національною традицією. Письменники використовували казкову основу, зверталися до прийомів сну, чуток, галюцинацій, божевілля, таємниць, фантасмагорій, що дало змогу вийти на психологічний рівень тлумачення ірреальних явищ. Сни стають засобом розкриття психології не лише окремої особистості, але й усієї епохи. Отже, картини оніричного організують також художній часопростір, передають індивідуальні особливості авторського мислення.

Висновки до розділу 1

Розвиток української літератури початку ХХ ст. відзначається активною реконструкцією минувшини та надією на відродження української державності. Актуалізація гоголівської рецепції набувала нових обертів саме під час «межових ситуацій» розвитку суспільства. Письменники зверталися до ранньої творчості Миколи Гоголя, оскільки його образи-міфологеми України та козацтва стали «портретом нації». Завдяки проекції творчості Гоголя на Осьмаччине художнє полотно, віднайдено багато точок дотику між цими письменниками. Порівняльний аналіз стилів цих авторів уможливив формулювання робочого визначення цього поняття, що, передусім, обґрунтувало його комплементарність із поняттями художньої картини світу та структури оповіді.

Опертя на компоненти естетичної категорії стилю дало змогу сформулювати його визначення. Стиль – це змістовна форма, яка виражає створений митцем образ світу, відтак стиль автора – це єдність, що визначається особливостями світогляду й естетичними уподобаннями письменника.

Категорією, крізь призму якої вдалося комплексно відстежити вплив Гоголя на Осьмачку, стало поняття національної картини світу.

Картина світу – це матеріалізація уяви художника у вигаданих образах, створених його фантазією, у яких він викладає своє бачення світу. Звернення до цього поняття дозволило нам подивитися на світ кожного письменника цілісно в контексті картини світу. Сформульована нами мотиваційна схема аналізу цієї категорії, завдяки якій маємо чітке розуміння дійсності, включає в себе такі елементи, як національний менталітет (система поглядів, переконань та уявлень, відтворення сукупного досвіду попередніх поколінь), національно маркований стиль письменників та народно-фольклорну основу творчості митців.

Як елемент духовного життя, національний менталітет тісно пов'язаний з формуванням національної самосвідомості й носить містичний, емоційний або релігійний характер.

Національно-маркований стиль бароко в художній картині світу Гоголя й Осьмачки розкривається через життєве наповнення концептів світобудови (тернарна структура вертикалі), християнства (основні засади буття), храму (національна святиня й джерело мудрості), фантастики (можливості існування надприродного), містики (незбагненність світу) та онірики (зворотний бік реальності). Ці концепти маніфестують вияви національних чинників у стилях письменників.

Щільний інтертекстуальний зв'язок Гоголя й Осьмачки з Біблією, з присутністю сакрального сегменту в картині світу обох письменників впливає на появу містичного бачення. Відтак, містичне начало має тісний зв'язок із релігійною картиною світу.

У бароковій традиції відбувається естетизація сприйняття фантастичного. У контексті дослідження типологічної спорідненості картини світу Гоголя й Осьмачки з'ясовано, що фантастична площина стає додатковим художнім планом, у якому розгортається сюжет.

На індивідуальному рівні в процесі засвоєння національної культури мистецька картина світу формується на народно-фольклорній основі. Природа таланту Гоголя й Осьмачки полягає в зацікавленні національно-виразними явищами та їх активному введенню в творчий обіг. Це наштовхнуло митців на пошуки, перш за все, національної форми, адже структура оповіді та особливості розказування мають вияв національної реалізації української картини світу.

Ми з'ясували, що художня картина світу Гоголя й Осьмачки структурується за принципом християнської світобудови. Таке оформлення характеризує вплив барокового стилю.

Оскільки будь-які тексти завжди вступають у діалог з безмежною множинністю інших текстів, вилучення гоголівського інтертексту із творів Тодося Осьмачки дозволило нам продемонструвати заявлену типологічну спорідненість між творами митців.

На сторінках творів Гоголя й Осьмачки простежено «перетікання» реального світу у фантастичний і навпаки. Одночасне «функціонування» двох

світів – реального та ірреального – розширило потенціал фантастичного елемента. Універсальні закони буття розкриваються письменниками шляхом уведення фантастичної площини, а концепція фантастичного відображає загальні ідейно-естетичні тенденції у творчості художників. Прийоми фантастики допомогли письменникам змалювати утопічний ідеал картини України.

Визначальними чинниками в реалізації художньої подібності письменників стали національний набір духовних цінностей, релігійний елемент та народно-фольклорна платформа.

РОЗДІЛ 2

ХРИСТИЯНСТВО І ЙОГО РОЛЬ У КАРТИНІ УКРАЇНСЬКОГО СВІТУ. ПРОБЛЕМА КОНТЕКСТУ

2.1. Гоголівські ідеї оновленого християнства та народне православ'я у творчості Т. Осьмачки

Важливою категорією картини світу, як ми вже зазначали, є світоглядні позиції письменників. Саме тому ми акцентуємо увагу на християнських засадах буття як елементі художньої картини світу.

Християнські засади життя завжди відігравали значну роль в українському суспільстві. Завдяки чітко сформованій системі християнських цінностей, ця релігія історично сприяла вихованню національного характеру, національній ідентифікації, а також формувала особливу духовну культуру.

Релігійні погляди Гоголя й Осьмачки були закладені домашнім вихованням і характером ставлення батьків до християнства. У роду Гоголя були священики, а це свідчить про характерні для всього роду риси. Прихильність роду до служіння церкві, безперечно, була однією з головних сімейних традицій [183, с. 15]. Гоголь органічно успадкував те прагнення шукання Бога й служіння Йому. Із самого дитинства митець знаходився під враженням картини Страшного Суду, про яку йому розповіла мати. У листі до неї він пізніше згадував, що жінка так страшно описувала муки грішників, що це «...потрясло и разбудило во мне всю чувствительность, это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли» [69, X, с. 282]. У молоді роки Гоголь також співав на крилосі, брав участь у літургіях.

Тема «Гоголь і православ'я» добре вивчена в науковій літературі. Питання про духовні пошуки Миколи Гоголя актуалізовано в працях багатьох дослідників його творчості. Християнський світогляд у духовній прозі письменника досліджували І. Виноградов [48], В. Воропаєв [61], способи сакралізації

художнього слова у «Вибраних місцях» та звернення до Євангелія аналізує П. Михед [197]. Творчість Гоголя в релігійно-містичному контексті розглядає С. Гончаров [71]. Тему православного романтизму та духовних протиріч Гоголя піднімають О. Анненкова [3] та О. Моторін [199]. На художньо-релігійні засади творчості Гоголя та на біблійну інтертекстуальність як формотвірний елемент поезики другого тому «Мертвих душ» указує Н. Сквіра [264]. Більше того, В. Воропаєв стверджує, що Гоголь усе своє життя мріяв стати монахом [63].

Гоголь щодня читав Святе Письмо і єдиний вихід суспільства із тогочасного становища вбачав у Євангелії. Як слушно зауважив К. Мочульський, Гоголь був «геніально обдарований; йому судилося круто повернути всю російську літературу від естетики до релігії <...>. Всі риси, що характеризують «велику російську літературу», що стала світовою, були намічені Гоголем: її релігійно-моральний лад, її громадянськість і громадськість, її бойовий і практичний характер, її пророчий пафос і месіанство...» [201, с. 37].

Наявна документальна база не дає змоги системно описати ставлення Осьмачки до церкви. М. Кейван у спогадах про талановитого поета й друга сім'ї зазначає, що він «був віруючим, хоч непрактикуючим християнином», хоча в еміграції іноді відвідував церкву. Але через свою непостійність «в церкві Осьмачка не добував до кінця служби Божої і виходив раніше» [120, с. 91]. Є багато зізнань письменника про велику роль християнства. М. Кейван акцентує увагу на тому, що «постать Христа-людини була йому дуже близькою та зрозумілою. Не раз говорив: навіть якби Христос не був Богом, то треба б його Богом уважати, бо він спас людство від страху перед смертю» [120, с. 91]. Сучасники митця та дослідники його життєвого й творчого шляху стверджують, що до релігії з дитинства його долучала мати. Спогади дитинства в Осьмачки пов'язані з відправою в церкві служби, яка велася старослов'янською мовою. Вірогідно, що саме в дитячому віці у свідомість майбутнього співця увійшов образ церкви як святого храму. Через те вже дорослим Осьмачка з глибоким сумом пише про наругу в церкві, вчинену комсомольцями (вірш «Неминучість») [27, с. 62–63]. З дитинства закладалося і розуміння Бога, Божої Матері та Ісуса Христа. Митець часто звертатиметься до цих

образів у поетичній та прозовій творчості, демонструючи глибокі філософські потрактування біблійних істин [120, с. 91].

Осьмачка був вихований у душі християнської моралі та селянського етикету, про що свідчать численні факти, зафіксовані в спогадах сучасників [120, с. 91]. З дитинства мати закладала йому «естетичні та патріотичні основи духовності, які по-особливому всотував син. Своєю любов'ю до рідної мови й проникливим відчуттям її багатства й краси Осьмачка також завдячує матері» [27, с. 63]. Мати, за словами самого письменника, «говорила тільки по-українськи і тільки українську мову вважала християнською, а то й людською...» [120, с. 66].

Тож закладені з дитинства релігійні погляди і в Осьмачки, і в Гоголя показово оприявнюються в їхніх текстах. У Гоголя повсякчас звучить тема божественного Провидіння, він навіть прагне об'єднати художню й християнську дидактику в єдине ціле. Це розпочинається з німої сцени «Ревізора». Митець натякає, що це картина Страшного суду, а справжній Ревізор – це прообраз Вищого Судді. Але тогочасна публіка Гоголя не зрозуміла. Він засмутився, що ні читачі, ні глядачі, які сміялися під час вистави, не зрозуміли його натяку, «меседжу», який він намагався донести.

Взагалі XVIII століття стало епохою наступу на релігію. Усі діячі-просвітники (Вольтер, Дідро та інші) піддали нищівній критиці християнські основи буття. Натомість епоха Романтизму повернулася до християнських цінностей. Провісники цієї ідеї відродження заговорили про оновлене християнство. Вони були прихильниками того, щоб надати християнству друге дихання, оновити його. У католицизмі в цей час відбувається демократизація церковного життя.

Гоголь знаходиться в цьому руслі ідей і виступає провідником нового віяння. Його «Вибрані місця» та духовні трактати, написані в 40-х роках, містять прагнення письменника донести в маси ідеї оновленого християнства. Про «нове християнство» Гоголя зазначається в працях Павла Михеда [187], [190]. Його зміст полягає в Гоголевому апостольстві. Комплекс засадничих ідей у перетвореному світі повинен бути неодмінно пов'язаним із християнським

віровченням. Стрижневі ідеї загалом були запозичені із західного католицького світу й перенесені на російський ґрунт. У наш час гоголівські «Вибрані місця» назвали б «християнським фундаменталізмом», – стверджує Павло Михед [190]. Основна ідея нового християнського суспільства полягає в тому, що Бог є джерелом і початком добра, правди й досконалості. А основними значущими категоріями в цьому контексті стають Бог, Воля та Батьківщина. У свідомості митця поступово навіть сформувалася власна соціально-християнська доктрина, на що вказує гоголезнавець [187, с. 11].

В «Мертвих душах» Гоголь намагається «примирити» естетичне і богословське. Якщо п'єса «Ревізор» нагадує водевіль, де лише остання сцена показує Страшний Суд, то в «Мертвих душах» уже наявний крок до своєї інструменталізації християнського вчення. Щоб унаочнити свої погляди, Гоголь пише «Вибрані місця», але суспільство його не сприйняло серйозно, адже воно вже це «переросло», увійшовши в епоху позитивізму. Те, що здавалося йому вектором оновлення християнства, не спрацювало. Росія посміялася з нього. Йому здавалося, що в «Мертвих душах» він доведе, що християнство – це шлях Преображення сучасної людини. Але це не вийшло. Це відбулося швидше за все тому, що Гоголь поставив собі надзавдання – поєднати художнє й християнське.

Як і більшості українців, Осьмачці притаманний християнський світогляд. Осьмачка – не воцерковлений, але він поважає усі християнські канони. Як правило, людина звертається до Бога тоді, коли відчуває свою безпомічність. Трагедія війни та революції посилюють інтерес Осьмачки до релігії. У його творчості простежується щільний світоглядний та естетичний зв'язок із християнськими засадами.

Сакральні виміри в художньому світі Осьмачки розглядалися в кількох аспектах. Наприклад, С. Чернюк убачає сакральне в такій моральній категорії народної системи цінностей, як правда [312, с. 265–273]. Правда – свята, вона охоплює всі рівні людського й надлюдського. Вона розглядається під кутом зору Божого прояву, це «своєрідна ієрофанія, – пише С. Чернюк, – самозрозуміла, самодостатня цінність вищого порядку, людський еквівалент якої зрідка вдається

здобути казково – в дорозі, в боротьбі, через випробування» [312, с. 266]. Сакральним значенням у творчості Осьмачки наділена й пісня [312, с. 267–270].

Цікавим є дослідження дихотомії Божого і сатанинського у повісті «Ротонда душогубців», яке виконала І. Шалата-Барна [303, с. 601–613]. «Демаркаційною лінією на опозиційну бінарність у сфері людських стосунків є слідування біблійним заповідям чи їх цілковите ігнорування» [303, с. 608]. У поезиці Осьмачки, зазначає авторка статті, вибудовується функціонування сфери сакрального як основи його наративу. В Осьмаччиних повістях Біблія виступає як національно-екзистенційний код української людини [317, с. 607]. Оригінальним вважаємо розглянутий образ ротонди як культової будівлі, де править демонічний правитель Сталін зі своїми поплічниками. Дослідниця проводить паралелі із храмовою будівлею, у якій люди моляться Богу, і ротондою душогубців, де панує поклоніння Цареві темряви [317, с. 601–613]. Поділяємо думку І. Шалати-Барни, що «Бог як трансцендентна сутність не ототожнюється з навколишньою дійсністю – світом природи, тварин, людей, а підпорядковує її, присутня у ній Церква як один із центральних маркерів поєднання світу Небесного і земного» [320, с. 830].

В Осьмачки божественне й естетичне знаходяться у своєрідному синтезі. Митець надає надважливого сакрального значення не лише Богу та храму, а й природі та Батьківщині. Найвиразніше це проілюстровано в картинах спустошення України. У цих художніх замальовках відображена руїна України. Саме в такому контексті в Осьмачки звучить тема віри та її занепад. Причини виродження християнства Осьмачка вбачає в моральній деградації суспільства та влади. Письменник талановито переосмислює історичну минувшину, накладаючи відомий матеріал на сучасні митцеві реалії буття.

Основний пафос художніх творів Осьмачки тісно пов'язаний з образом України, що постає для митця найвищим ідеалом. Підставно говорити про її своєрідну сакралізацію. Якщо Гоголь вже «відспівав» Україну, то для Осьмачки вона існує, утім, напівзруйнованою, розпорошеною, кволою і потребує зцілення. Тему занепаду України Осьмачка пов'язує з темою занепаду християнської моралі. В. Барчан зазначає, що навіть у вчинках своїх героїв «автор втілює

характеристичні ментальні риси: бути співчутливим до людського горя, як у «добру давнину», перебувати в «Божому послуху», шанувати віру й церкву і, головне, відповідати найвищій чесноті – бути Людиною...» [27, с. 319].

У самих сюжетах Осьмаччиних творів часто відбувається своєрідна «християнізація» епізодів із розлогими повчальними коментарями наратора, який з проповідницьким пафосом коментує зображуване або з глибоким сумом співчуває своїм персонажам. Осьмачка говорив, що «для поета поезія – незагойна болячка...» [39].

У категорії *sacrum* центральне місце посідає Бог. Форма присутності цієї категорії на сторінках Осьмаччиних творів найяскравіше виражена в поезії. Природний потяг поета до першооснов буття виявляється в підсвідомому прагненні наблизитися до Творця всього суцього:

І хоч проглянути не зміг крізь віти
первопричини і всьому кінця,
але здолав щасливо зрозуміти
об'єктивізм космічного Творця.
І я до Бога не ішов, а линув,
не почувуючи тремтіння ніг,
та перервати рідну пуповину,
що в'яже до землі мене, не зміг («Немає») [232, с. 181].

Домінування православної ідеї, як інтегруючої, – говорить П. Михед, – поєднується з усвідомленням своєї належності до українського світу, що знаходить вираження у формулі – «я близький родственник вам всем», яка прозвучала в гоголівському «Заповіті» з «Вибраних місць» як своєрідне звернення до російського читача й нагадування про своє українське походження [189, с. 100].

Гоголівські ідеї оновлення християнства викладені в його «Вибраних місцях». «Смотрите на то – любите ли вы других, а не на то – любят ли вас другие. Кто требует платежа за любовь свою, тот подл и далеко не христианин» [69, VIII, с. 366]. В основі всіх міжособистісних стосунків повинна бути

євангельська любов, – наполягає Гоголь. Необхідно любов'ю зігрівати серця. Тому справжня християнська допомога – це, перш за все, повернути грішника до Господа, адже на небесах йому радітимуть більше, аніж праведнику.

Гоголь наголошував на тому, щоб не демонструвати братську любов «для проформи» у Святу неділю. Письменник виступає проти показної побожності. Він наводить приклад того, що який-небудь начальник, щоб показати свою любов до підлеглих, може поцілувати в щоку інваліда. Але справа не у видимих знаках і не в патріотичних закликах. Потрібно поглянути на людину по-іншому: радіти їй як своєму найріднішому братові, радіти їй як найкращому другові, з яким давно не бачилися, тому що поріднилися через небесного Отця, який ближчий навіть за земного. Гоголь називає день Воскресіння святим, адже все небесне братство, усе людство у своїй родині, в обителі Самого Бога.

Гоголь прагне, щоб людські християнські прагнення не залишалися лише в мріях та думках, а були реалізовані в житті. Тобто не словом, а ділом потрібно проявляти в собі християнські чесноти. Можна бути готовим взяти в обійми все людство, як брата, у той час як рідного брата так і не обійняти. Його обіймів гідний лише той, хто його нічим ще не образив, і той, кого він навіть ніколи не знав і не бачив: «Вот какого рода объятье всему человечеству дает человек нынешнего века, я часто именно тот самый, который думает о себе, что он истинный человеколюбец и совершенный христианин! Христианин! Выгнали на улицу Христа, в лазареты и больницы, наместо того, чтобы призвать его к себе в дома, под родную крышу свою, и думают, что они христиане!» [69, VIII, с. 412]. Ось як обурюється Гоголь на людей, що називають себе християнами, але не поводять себе так, як заповідав Христос. Пихатість і підлість бачить людина дев'ятнадцятого сторіччя в інших, хоча насправді вона «тот же блин, только на другом блюде» [69, VIII, с. 413].

З боєм Гоголь висловлює свої міркування про те, що люди забули всі чесноти, вони відштовхують брата, ніби багатій відштовхує злидаря від своєї оселі, бо не хочуть, щоб «поразилося обонянье его смрадным дыханьем уст несчастного, гордый благоуханьем чистоты своей» [69, VIII, с. 413].

Пихатість розуму заповонила світ. Це дух диявола без маски ходить по землі. Гоголь спонукає людину схаменутися, примусити себе прожити хоча б один день за звичаєм вічного століття. І тоді, можливо, лише за одне це бажання «уже готова сброситься с небес нам лестница и протянутся рука, помогающая взлететь по ней» [69, VIII, с. 413]. Але Гоголь констатує, що «все глухо. Могила повсюду». І йому порожньо й страшно жити в такому світі. З богословським натхненням, з відчутним повчанням, подеколи навіть із менторством, Гоголь закликає скинути з себе всі недоліки, які соромлять високу природу людини й заплямовують її репутацію, не жаліти ні майна, ні всіляких земних достатків, забути всі сварки, ненависть і ворогування. Тоді «брат повиснет на груди у брата, и вся Россия – один человек. Вот на чем основываясь, можно сказать, что праздник воскресенья Христова: воспряднуется прежде у нас, чем у других....» [69, VIII, с. 417–418].

Письменник наголошує, що ми погано знаємо нашу Церкву. Але в монастирях у тиші келій ченці працюють, не поспішаючи, адже поспіх у цій справі – річ невинуватана: «совершают свой труд в глубоком спокойствии, молясь, воспитывая самих себя, изгоняя из души своей всё страстное, возвышая свою душу на ту высоту бесстрастия небесного, на которой ей следует пребывать, дабы быть в силах заговорить о таком предмете» [65, VIII, с. 245]. Автор наголошує, що наша Церква повинна святитися в нас самих, а не в наших словах. Вона не бездіяльна, тому ми повинні її захистити. Для цього слід ввести Церкву до нашого життя як найцінніший скарб, щоб бути в змозі відповісти на такі запитання: «А сделала ли ваша церковь вас лучшими? Исполняет ли всяк у вас, как следует, свой долг?» [69, VIII, с. 246]. Тому для кожного, хто хоче йти вперед і вдосконалюватися, необхідно якомога частіше відвідувати Божественну літургію й уважно слухати: «она нечувствительно строит и создает человека». І якщо суспільство ще не до кінця розпалося, то це все завдяки Божественній літургії, яка нагадує людині про святу, небесну любов до брата. «А потому, кто хочет укрепиться в любви, должен, сколько можно чаще, присутствовать со страхом, верою и любовью, при священной трапезе любви», – підсумовує митець [70,

с. 70]. Гоголь прагне зробити інституцію Церкви дієвою, щоб сприяти активнішому введенню християнських традицій та цінностей у повсякденний обіг. Особливу роль тут відіграє богослужіння: «Велико и неисчислимо может быть влияние Божественной литургии, если бы человек слушал ее с тем, чтобы вносить в жизнь слышанное...» [70, с. 70].

Письменник також дає слушні настанови духовенству. Ми знаходимо детальний опис того, як повинен здійснювати літургію священник. Ще з вечора він повинен «трезвиться телом и духом, должен быть примирен со всеми, должен опасаться питать какое-нибудь неудовольствие на кого бы то ни было» [70, с. 17]. Що сильніше Божественна літургія діє на присутніх, то краще тому, хто її відправляв. Якщо служитель церкви благоговійно зі страхом, вірою й любов'ю проводить літургію, то в ньому відобразиться Сам Спаситель: у вчинках буде Христос; і в словах його промовлятиме Христос.

М. Грушевський вважав Гоголя «одним з найгеніальніших людей, яких дала Україна», він став «ентузістичним співцем українського життя» й «обсипав розкішними квітами творчості сю Україну, що представлялась йому дорогою, прекрасною покійницею; овіяв її гробовець ароматами поезії, не підозріваючи її близького воскресення, не підозріваючи вічного життя під шкаролупою півзотлілих форм» [79, с. 606, 608].

Зміст творчого подвигу і трагедії Миколи Гоголя П. Михед визначив як погляд на мистецтво слова як на своє вище покликання письменника-християнина, який «убачає в оновленому християнстві порятунок для змерлих в суєті життя людських душ» [190]. Учений слушно зазначає, що «в усвідомленні великого апостольського покликання, у за межових для звичайної людини цілях, які ставив перед собою Гоголь, у вірі у своє обраніцтво відповідь на більшість питань трагічної творчої долі письменника» [190]. «Гоголь був українцем, якому нагадували, що він оре чужу ниву, – говорить Є. Сверстюк, – А він завжди знав, що оре ниву Господню» [261, с. 16].

Слід наголосити на тому, що для Гоголя Україна вмерла, але митець живе надією на актуалізацію християнства, яке, своєю чергою, приведе до Преображення, до оновлення світу.

Натомість перед Осьмачкою християнство постає як шлях порятунку Батьківщини в дещо іншій формі. Головна різниця у сприйнятті християнських канонів митцями. У Гоголя – це чиста віра за всіма церковними настановами, а в Осьмачки – це своєрідний сплав релігії, побуту на народних вірувань.

Поруч із «ортодоксальним» православ'ям існує надзвичайно складне й неоднозначне явище феномену православ'я народного. Воно відрізняється від «традиційної» релігії, але характеризується своєю актуальністю навіть у наш час. Проблема народного християнства полягає в дослідженні не релігії, а релігійності, тобто «актуалізації релігійного досвіду в культурі» [239, с. 8]. Це не віра й не догматичне вчення, це особлива форма мислення і світосприйняття. У науковій літературі існує декілька понять, що актуалізують цю сферу: «двовір'я», «народні вірування» та «побутове православ'я» [239, с. 17]. Зазначені терміни характеризуються експлікацією сфери народної культури. Відтак слід схематично розділяти традиційний фольклор, ритуал і міфологію [239, с. 17]. Засвоєння і трансформація язичницького природнього начала стало потужним стрижнем в українському християнстві, тому воно скоріше гармонізує контакт людини зі світом, аніж керує даними «згори» установками. М. Грушевський писав, що «українське християнство – це особливе релігійне утворення, що сформувалося протягом XIII–XVII ст. і виражає детерміновану соціальними й культурними обставинами життя українського етносу однією ідейдохристиянського світогляду, християнства і побутуючих в Україні інших релігій» [78, с. 116].

Повсякденна релігійність реально функціонує в житті соціуму. Вона характеризується природним та соціальним оточенням і пов'язана із дотриманням домонотеїстичних вірувань. У генетичному аспекті така народна релігія передує, зазвичай, світовим релігіям. М. Вебер, наприклад, стверджував, що оргіастичні та мімічні компоненти релігійного культу, насамперед співи,

танці, драматичне дійство, а також типові, незмінні формули молитов, засновані якщо не повністю, то головним чином на народній релігійності [45, с. 95].

У цьому розділі ми маємо на меті порушити питання про сутність народного християнства саме в українській картині світу на прикладі творчості Осьмачки; простежити своєрідну трансформацію догматів церкви в народному бутті. У концепції митця сигнали народного християнства можна класифікувати наступним чином: переінакшування, перекручування імен; незнання функцій релігійної атрибутики; нерозуміння літургії; насмішквате ставлення до православної символіки тощо.

Карикатурні, свідомо перекручені імена створюють своєрідний ефект «дистанціювання» від релігії. В Осьмачки біблеїзми звучать в іронічно-комічному реєстрі: «... справжній ідеал робітника є такий, щоб робітник був голий із жінкою і разом з дітьми, як Адам і Єва із своїми Кавелями і Хавелями...» [233, с. 195–196]. Біблійні герої, живучи в Едемському саду, не знали своєї наготи. Лише після свого вигнання вони усвідомили це. Така паралель між біблійними персонажами та ідеальними робітниками, які повинні бути голі, босі ще й голодні, свідчить про закінчення часів «Едему» в Україні та настання часів «вигнання».

У «Плані до двору» селяни згадують, що цар збудував їм церкву, але не таку, як вони хотіли: «Нам церкву треба святого Пантелімона, бо він глядить жнив, глядить, щоб лиха рука не спалила кіп. Так, це наш святий. А цар у нас йому церкви не поставив, а збудував Марії Мандаліні, що охороняє дитячі захисти і прибудних дівок. Подумаєш, то справді совєтська свята...» [230, с. 44–45]. Висновок селян простий, але досить конкретний: усі їхні біди від того, що вони змушені молитися не тим святим.

Народний характер християнства в «Ротонді» оприявнюється в балачках простих людей. Наприклад, у вигуках пастушка, який кричить на корову-втікачку: «А щоб ти луснула була ще маленькою! <...> А щоб до Страшного суда і кісток своїх не визбирала!..» [233, с. 144]. Біблійний Страшний Суд актуалізується в прокльонах селянина як найбільша часова межа, яку вже неможливо переступити,

а обурення персонажа набирає глобального масштабу, судячи з поверхневою обізнаністю мовця про найбільший Суд землі.

Народне православ'я утворилося на ґрунті тих граней християнства, які переплелися з народними віруваннями. У свідомості народу образи прадавніх слов'янських богів поступово поєдналися з православними святими, церковний календар пристосувався до традиційних сільськогосподарських свят, а духовенство допускало функціонування язичницьких обрядів. Такі впливи сформували специфічний вид релігійності, в якому органічно поєднані основи народної духовності та побуту.

Народне християнство виявляється в Осьмачки в нібито християнських ритуалах старої тітки Горпини, які радше нагадують язичницький захист від демонічних сил: вона хрестить стіни і говорить закляття: «Щоб тобі кожне вікно стало Божим порогом у мою оселю... І щоб ти взявся пекельним димом увесь і зник у безвісті, як щойно переступиш якусь лутку і торкнешся святого хреста з рогачів!» [233, с. 74].

Цікавим є імпровізований ритуал одруження Гордія Лундика й Варки Діяковської. Незвичний обряд вінчання нібито в християнському дусі на могилі тітки Корецької суголосний із язичницькими ритуалами. Дівчина знімає з себе ланцюжок із хрестиком, один кінець дає Гордієві, а за інший тримається сама. Вони тричі обходять гріб Лундикової тітки. Потрійність виконання походить із магічного розуміння трійки, яка символізує трикутник, що представляє собою минуле, сьогоднішня й майбутнє. Після кожного кола молодята проказують «клятьбу»: «Заклинаюся перед оцим свідком, – і вона показала на гріб рукою, – що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі...» [233, с. 126]. Наприкінці церемонії Варка вішає на гілку акації хрест, який потім вони обоє цілують. У християнській символіці з акаційного дерева була зроблена Скинія Заповіту, або намет одкровення (Вихід 26:15). Скинія – це похідний храм стародавніх євреїв під час сорокарічного блукання пустелею під проводом Мойсея після виходу з Єгипту. Усередині Святаї святих зберігався головний скарб – ковчег Заповіту. Це була священна скриня, зроблена з акації та вкрита

золотом, вона містила таблиці закону (Десять Заповідей) і була символом присутності Всевишнього й заповіту між Богом та Ізраїлем. У такий спосіб Осьмачка символічно зображує заповіт вірності «молодошлюбців». Після виконання ритуалу Варка говорить Гордію надіти хрест і носити «поки твого віку», адже він тепер її законний чоловік.

Однією з ключових особливостей народного християнства стало щире шанування Богородиці. Воно було досить потужним, що складається враження, що народне православ'я стало релігією Богородиці, аніж релігією Христа. В образі Божої Матері вгадується вкорінений у язичництві культ Великої Матері. У давньоруській духовності образи Матері-землі та Богоматері між собою тісно пов'язані: їм були властиві загальні начала – материнство й святість. У «Старшому боярині» вчувається цей відгомін, але він не такий «активний» у своєму звучанні, це лише легкий акорд: «І від заходящого сонця падала на ікону Божої Матері крізь вікно світла та вузька смуга, неначе тепло дожитого почуття, яким світить старе серце з останнього передсмертного слова» [233, с. 73]. Звернення до цього мотиву створює своєрідний «ефект світла й тіні», за допомогою якого в читача візуалізується образ «доживання» прародительки.

Далеко не завжди уявлення, що склалися в народному православ'ї, відповідали церковним канонам. Наприклад, герої моляться не традиційними молитвами, а звертаються до Бога «по-своєму», як уміють, нібито говорять сам на сам із Творцем. В останній імпровізованій молитві Горпина Корецька промовляє: «Господи милосердний, не постав мені гріхом перед душею те, що і я перебувала так, як і всі люди, світову річ, молодість. І будь Гордієві в дорозі і верстовим стовпом, і ясною стежкою; а між людьми на бесіді, коли потрібно, будь розумною мовою і розумним місцем для зупинки останнього слова розмови. А коли ти йому пошлеш щастя чи у полі, чи в ласкавім домі мудрої родини, то нехай він ним не цяцькається, як молода хазяйка новим горшком, в який коли треба, коли й не треба наливає варива, аби тільки частіше бачити перед собою» [233, с. 73].

Молитва матері «десь за повіточкою під стіною» чи «між соняшниками розпочиналася з «Отче нашу» і «Царю Небесний». Потім мати починала

імпровізувати молитву, яка краще підходила до діла: «Я в Тебе, Боже, багато не прохаю, а тільки те, що Ти можеш мені зробити Своєю ласкою і без мого нещасного прохання... Якщо трапиться лиха рука на моїх дітей, то нехай вона не має сили поперебивати їм кості і в ногах, і в руках... Щоб не були каліками та щоб мали силу навіть тоді, коли почнуть людські вороги ще й орати бідними людьми» [233, с. 149].

Коли священик Діяковський з горя п'є горілку і їздить до Розсохватої могили, його наймит старий дід Гарбуз, щиро переймаючися долею свого господаря, молиться на свій лад: «Матінко Божа! Не погуби його душу, і наверни на розум добру потемнілу совість. Він же у правій руці мусить держати хрест святий, а не батіг на ті коні, яким домовики вночі часом заплітають гриви!» [233, с. 59].

Молитви Осьмаччиних героїв щирі, наївні. Люди звертаються до Бога «попростому», як знають. Але це робить їхню віру живою та дієвою. А молитва дійсно стає розмовою із Богом, а не завченим і не завжди зрозумілим текстом.

У своїй релігійній практиці персонажі керуються не стільки офіційними настановами церкви, скільки «язичницько-християнським сплавом». Перед смертю Горпина Корецька (повість «Старший боярин») згадує про святе причастя, пекло і геєну огненну: «Господи, я знаю, що твій хрест чудодійний і всемогутній, коли його християнська душа візьме собі у захист, хоч би він був навіть з попелу, яким грішники у пеклі дихають замість повітря. Знаю і благаю, охорони мою душу від геєнського гостя і не дай умерти без сповіді і без святого причастя!» [233, с. 74]. Згадка про два головні таїнства християнського віровчення, сповідь і причастя, свідчить про надважливу функцію цих двох ритуалів у людей «старосвітського» типу життя. Адже, передусім, сповідь – це відкриття своїх гріхів перед Богом. Разом із каяттям вона є способом примирення з Богом. А Святе причастя, або Євхаристія, є таїнством, у якому хліб і вино «переосутнюються» на істинне тіло й істинну кров Христа для споминів Його страждань і смерті і для причастя християн. Страх героїні повісті померти не висповідавшись та не причастившись свідчить про глибоке розуміння жінкою

важливості виконання зазначених таїнств задля того, щоб гідно з'явитися на Суд Божий.

Чергування язичницьких ритуалів із призиванням імені Господа – це головні характеристики релігійного поведінкового коду героїв Осьмачки. Період двовір'я, коли православ'я, як віра та ідеологія соціальних верхів, не змогла оволодіти народними масами, заміщується процесом «прискороного проникання християнської доктрини й церковних книжних засобів у глибину народних мас, християнізації народного життя й народного світогляду, творення нової народної релігії з елементів старого натуралістичного культу й християнського обряду та легенди» [79, с. 103].

Що стосується Гоголя, то він робить спробу реалізувати власний проект реформації церковного життя. Основний стрижень гоголівської публіцистики полягає в праведному служінні Богові та слідуванні Його настановам у повсякденному житті, а також у здійсненні євангелізації народних мас.

2.2. Біблійні алюзії у творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки

Функціонування біблійних образів та сюжетів у літературній спадщині – одна з пріоритетних проблем дослідження в літературознавстві. «Загальновідомість Книги Книг забезпечує в структурі твору впізнаваність, тому зображуване в художньому реалістично-життєподібному контексті вимагає зіставлення, порівняння конкретного, звичайного з універсальним, сакральним» [4, с. 661]. Світ Біблії – це, за словами В. Дуркалевич, «невичерпальне джерело активізації творчого мислення» [93, с. 488]. М. Яценко наголошував на тому, що у Святому Письмі «об'єктивно закладений високий ідеал людинолюбства, гуманістичні, морально-етичні максими, які через мистецтво і літературу давали і дають великий стимул для самовдосконалення людини. Ця спадщина є необхідним етапом у розвитку самосвідомости людства». Адже без знання й розуміння Біблії, – стверджує науковець, – збіднюється зміст багатьох творів світового мистецтва і смисл самого людського життя [343, с. 11–22].

Біблійний текст для поетів і письменників завжди залишався мірилом цінностей не стільки естетичних, скільки етичних. Питання гоголівських духовних шукань та біблійних алюзій детально розглядалося багатьма дослідниками його творчості (К. Мочульський, В. Гіппіус, Ю. Луцький, Ю. Лотман, І. Виноградов, І. Єсаулов, Н. Крутікова, Ю. Барабаш та ін.). Зокрема, слід відзначити численні праці В. Воропаєва, який прочитує Гоголя в євангельському ключі [61]. Основна ідея духовних прозрінь письменника та тема «монаха-в-миру» становлять комплекс досліджень та коментарів до гоголівських текстів. Адже саме з Євангелієм Гоголь зв'язав усі свої душевні поклики. Тільки у світлі євангельських істин можна зрозуміти проблему другого тому «Мертвих душ». Воропаєв пише: «Вся жизнь Гоголя, сопоставимая с монашеским подвигом, – мучительная борьба между духовными и художественными устремлениями, сожжение рукописей, попытка ухода в монастырь, в конечном итоге отказ от себя и мученическая кончина – предстает как образ духовной лестницы, постоянного восхождения, а произведения его являются некими ступенями на этом нелегком пути» [61, с. 212–213].

У контексті біблійних алюзій П. Михед детально аналізує гоголівські «Вибрані місця» через призму основних євангельських мотивів, які виступають своєрідними скрепами до розділів, і в такий спосіб стають формулами, що акумулюють зміст і слугують відправною точкою інтерпретації тексту [197].

Німецький дослідник Р.-Д. Кайль розглянув усю творчість Гоголя крізь призму «розсипаних» біблійних алюзій і мотивів та «інвентаризував» усі згадки Святого Письма, уклавши своєрідний словник «заідентифікованих» основних вербальних біблійних формул у текстах Гоголя [112]. Основною функцією біблійних цитат є виправдання «гоголівської «педагогічної пристрасності» й несвідоме заспокоєння «нечистого естетичного сумління наявністю моральних здобутків» [112, с. 117]. Використовуючи біблеїзми, Гоголь у такий спосіб посилається на найвищий авторитет, на Бога. Письменник прагне підкріпити «чітко задекларовану естетичну картину світу біблійними мудростями» [112,

с. 119]. Гоголь показав себе не лише знавцем євангельських текстів, але й виступив їх оригінальним інтерпретатором.

Тодось Осьмачка теж досить активно застосовував біблійні алюзії у своїй творчості, але вивчення цього питання в літературознавстві залишилося поки що фрагментарним, епізодичним.

Осьмачка часто апелює до старозавітних і новозавітних символів. Перед митцем відкривається широке поле образів, до яких він час від часу звертається, щоб унаочнити намальовану ним картину світу.

Про «біблійну урочистість» повісті «Старший боярин» говорив ще Ю. Шерех [327]. Досить широке поле перетину авторської свідомості з духовним полем Євангелія в Осьмаччиній поемі «Поет» віднаходить Валентина Барчан [27, с. 269]. Слід відзначити фундаментальність фахового дослідження художньо-естетичних і філософських констант Теодосія Осьмачки цієї дослідниці [2]. До інтерпретації біблійних мотивів і образів у творчості Тодося Осьмачки також зверталися Т. Гаврилова, Н. Остапенко, Н. Голуб. Дослідники зазначають, що «як митець-філософ, Осьмачка не міг облишити увагою глобальні питання етики й моралі, насамперед ті, що стосуються загальнолюдських цінностей і своїм корінням сягають у Біблію», «як письменник-символіст він не міг не використати у своїх творах вічні постаті й символи святих письмен» [64, с. 31]. Автори статті окреслюють різнопланово використану Осьмачкою християнську тематику. Але інтерпретація біблійних образів у дослідженні стосується лише поетичної спадщини митця. Біблійні мотиви й символи, що актуалізуються в прозі, залишилися поза увагою. Тому вбачаємо за доцільне розширити кут зору на тексти Осьмачки крізь призму сюжетів Книги Книг, беручи до уваги й прозові твори.

Осьмачка часто вдається до відтворення біблійних сюжетів і топосів. Іменами біблійних героїв рясніють поезія та проза митця. Біблеїзми мають широку амплітуду функцій. Алюзії зі Святого Письма несуть енергію сакралізації. Вони випромінюють високий словесний регістр.

Розподілимо біблійні алюзії у творчості Осьмачки на 3 умовні групи. Убачаємо за доцільне виконання розподілу наступним чином:

- 1) біблійні образи;
- 2) біблійні символи;
- 3) біблійні топоніми.

Біблійні образи. Природний потяг письменника до першооснов буття виявляється в підсвідомому прагненні наблизитися до Творця всього суцього. Осьмачка підкреслює своє особливе бажання досягнути Бога. Справжнім поетом митець вважає «ту людину, що про Бога і про людей, і про речі світу може сказати правдивіше, ніж я» («Думки, що виникли під час написання книжки «Ротонда душогубців») [219, с. 114]. «Намалюй одну світову річ уважно і правдиво, – говорить Осьмачка, – І вона нагадає тобі мільйони живих істот нашого світу, які разом заговорять про одного універсального бога, що зветься не Увагою, не Правдою, а Любов'ю» [219, с. 114].

Створений Осьмачкою художній світ стоїть на перетині між фізичним і метафізичним «пластами» буття. В умовно метафізичному пласті постійно відбувається боротьба між Богом і дияволом. Його твори наскрізь просякнуті ідеєю заволодіння Божої території диявольським хаосом:

Бо скрізь лютує лютий сатана,
шукаючи добра собі для герцю:
серед пустот і за окропом рік,
де землю в камінь денний час запік... [220, с. 40].

Герої Осьмачки страждають від побаченої несправедливості, а саме життя, як слушно зауважує Євген Маланюк, «прибрало інфернальний кольорит: з постійним стражданням інтелекту і серця» [165, с. 29].

Сатана з запеклою люттю знущається з людей. Його зловісне ревіння лунає з глибин: «...десь у пеклі аж із дна / реве так само з кулі Сатана!» [220, с. 52], а Господь лише зрідка веде діалог з людиною, яка «все втрачає» і розуміє, що єдиний «співрозмовник в неї тільки Бог» [220, с. 10].

Загалом же Бог залишається бездіяльним та байдужим до людських

страждань. Тому Осьмаччин ліричний герой бажає лише смерті:

Ох ні... Мій Боже! ні! на віки вічні ні...
таку ганьбу зустріти краще у труні <...>
аби за смерть таку розпука серед терній
труну мою над світом підняла,
і, Боже око, ти на дибі цій модерній
щоб висохло на муках за свої діла! («Монолог») [232, с. 189].

Богохульне побажання ліричного героя самому Богові, щоб Його «всевидяче око» засохло, наводить жах на той відчай, яким сповнене серце мовця. Не витримуючи протистояння демонічним силам, із несамовитим болем і розчаруванням герой борсається у метафізичному «пласті», який символізує своєрідне поле бою між царствами світла й темряви.

У цьому уривку використовується промовистий образ «терній», який апелює до мученицької смерті Христа. Тернії – це колючі рослини, що зустрічаються на полях Палестини та Капернаума. Саме про них іде мова в притчі, переповіданій Ісусом (Матв. 13:7), адже після сезону дощів вони сильно розростаються й заглушують культурні рослини. Як відомо, саме терновий вінець був на голові розіп'ятого Христа, про що неодноразово говорить поет: «Спаситель у страшнім своїм вінку похилений предвічній самотині...» («Поет») [220, с. 32].

Використані Осьмачкою біблійні образи драматизують витворену ним похмуру картину світу. А криваві кольори, темні хмари, сльози, муки та нестерпний біль відтворюють той стан відчаю та безвиході, у якому опиняється й ліричний герой і власне сам митець у жахливих умовах некерованого світу.

Проте новозавітним планом спокути було передбачено відновлення зв'язку людини з Небом. Щоб відкрити всьому світу любов Божу, Ісус помер як невинна жертва і воскрес на третій день:

«Христос воскрес водою і землею,
і щоб ніколи неповинна кров
нігде не впала й краплею своєю...» [220, с. 57].

У часи, коли влада активно пропагувала атеїзм та розповідала, що Бога нема,

«релігія – це опіум для народу», а священики – ошуканці, Осьмачка не міг оминати цього безбожжя. Свої світоглядні орієнтири щодо Бога він висловив так:

Бо той «шахрай», що дався умирати
на людських неоплаканих кістках,
аби лише людині мрію дати,
що здоланий загине смертний жах –
могутніший над сурми і гармати
і вчора, і сьогодні, і в віках...» [220, с. 56].

Образ Спасителя яскраво вивищується на тлі Осьмаччиних творів. Як у поетичному доробку, так і в прозовому Христос детально й досить колоритно виписаний письменником. У читача може скластися враження, ніби Осьмачка на власні очі бачив страждання Сина Божого, ба, навіть відчував не лише його психологічний стан у Гетсиманському саду, а й фізичний біль на Голгофі:

І вже самотній з Гетсиману гук,
що має силу в пастухах і в вівцях:
«Ох, відхили від мене чашу мук,
Мій Отче, сповнену по самі вінця» [220, с. 132].

Взірцем людської досконалості є Боголюдина Христос, який виконав волю Творця та віддав своє життя за кожного:

«... Христос вів гру божественної ролі <...>,
тому і на бездар не зводив руки,
коли його тягли на хресні муки [220, с. 132].

Осьмачка говорив, що «навіть якби Христос не був Богом, то треба б його Богом уважати, бо він врятував людство від страху перед смертю» [97, с. 79]. Син Божий без усілякого страху та спротиву взяв гріхи людства на себе. Осьмаччин ліричний герой подібно до Ісуса смиренно несе свій хрест. Своєрідною формою трансляції авторських почуттів, що визнають святу волю Божу, є такі поетичні рядки:

І через те Христос тобі супроти
не опирався і не повставав,

і я і невдоволення і спротив
у тихім серці довго теж ховав,
гадаючи, що посеред голоти
духовної орел із неба впав,
гадаючи, що не артист він в ролях,
а єсть і Бог, і світова воля [220, с. 133].

В. Барчан говорить про «відчуття упокореності перед Богом, усвідомлення себе виконавцем Його волі як «сердечної найдорожчої мрії» [34, с. 249–250]. Дослідниця вказує на близькість Осьмачки до філософських роздумів М. Бердяєва про те, що в «... в мистецтві ... повторюється Голгофська жертва» [27, с. 447]. «Для підтвердження концепції митця, приреченого власним життям пожертвувати заради вищої ідеї, – зауважує В. Барчан, – Осьмачка вдається до аналогії з образом Христа, який не противився своїм катам, покійно сприйняв Божу волю. Саме така етика була прийнятна для поета, і тому, наслідуючи Спасителя, він готовий виконувати призначене йому в житті Всевишнім» [27, с. 250].

Часом трапляється й досить несподівана інтерпретація біблійних образів. Осьмаччиному Спасителеві, вірогідно, потрібно ще раз бути розп'ятим на хресті. Ім'я Сина Божого вживається в множині з усіченням першої літери імені. Цікава й така іронія, що Ісус повинен нести свій «горб» разом із дон Кіхотом, а це свідчить про марність Божої самопожертви:

Інакше кажучи, хто зубом ласий
підстерегти дурну, летючу мить
і ззаду вдарити, скрутити в'язи,
й віддерти від кісток гарячу сить,
а всі клейноди духа та окраси
вгорнути у небесную блакить,
і Сусам дати та Кіхотам, браття,
нести горбом до другого розп'яття!.. [220, с. 128].

Вічний образ розп'ятого Ісуса візулізований у церквах. У момент найбільшого розчарування та безвір'я візії письменника йдуть у розріз з

найголовнішою євагельською істиною про воскресіння Сина Божого. Усупереч цьому біблійному факту, Осьмаччин Ісус «... із хреста над нами звішує довічну свою главу» («Ніч і день») [220, с. 287]. Михайло Слабошпицький влучно констатує, що: «... розіп'ятий на Хресті Господь не воскресав, а так і висить над земним людським мурашником» [275, с. 367].

Культові зображення Спасителя можна побачити і в оселях православних селян: «А в сумній височині над столиком висіла дуже давня, аж чорна, невелика ікона Спасителя. На ній виразно блищали тільки худі щоки божества <...>. Та ще внизу на ній, під Спасителем, жовтіла Адамова голова на двох перехрещених кістках» [233, с. 156]. Похмурі, темні кольори ікони зі змученим худим «божеством», яке Осьмачка демонстративно не називає на ймення, навіюють сумніви на можливість такого Бога протидіяти злу. Яскраво підкреслена слабкість та змарнілість Христа усе ж вивищується над символічною Адамовою головою. Цей знак зазвичай зображується для забезпечення можливості порятунку й відродження в Царстві Божому. Адамова голова – символ смерті й у той же час безстрашності перед нею. Череп і кістки, що повільно розкладаються в землі, символізують здатність до тілесного відродження, життєвої енергії й сили духу, але не поширеним у суспільстві символом залякування, руйнування і смерті. Такого смислу символу надали анархісти та більшовики в період Жовтневого перевороту, подальшого періоду «червоного терору» й громадянської війни 1917–1922 років у Росії. «Адамова голова» має християнське походження. За переказами, прах Адама перебував на Голгофі, де відбулося розп'яття Христа. Згідно з православним ученням, кров Христа омила череп Адама (і в його особі все людство) від гріховної скверни, даючи цим можливість порятунку. Таким чином голова Адама має символічне значення звільнення від смерті.

Підміна богів та трансформація біблійного образу Христа відчитується в промовистому епізоді з «Ротонди душоубців», коли богом стає вже не Христос, а жорстокий радянський правитель: «А над Маздигоною головою у кутку і в такій формі вису, у якому завжди пробуває образ Спасителя на такому самому місці,

висів патрет Сталіна...» [233, с. 188]. Це прозорий натяк на те, що у світі Хаосу владарює «червоний сатана», як сам себе називає персонаж повісті.

Іншою категорією персонажів, що є слугами владного державця, є співробітники надзвичайної комісії для боротьби з контрреволюцією й саботажем. Ця організація й досі асоціюється з масовими злочинами, політичними репресіями та жорстокістю щодо громадян. Про демонізацію образів чекістів свідчать рядки:

... але чекісти в бідних, мов коралі, —
і Бога відняли і сатану,
і стала й смерть у нас така плюгава,
як і життя і вся його неслава [220, с. 57].

Після чекістських зачисток, здавалося, уже не існує ані Бога, ані диявола, адже всі ці повноваження «надсил» вони брали на себе й вершили долі людей.

Незвичним є порівняння Осьмачкою мрій із демонами. Адже мрії завжди ототожнюються у свідомості людини із заповітним бажанням, виконання якого обіцяє щастя. Мрія надає снаги щодня досягати цілей. Образ мрії малюється в пастельній кольоровій гаммі й завжди асоціюється із задоволенням та спокоєм. Поет вдається до «демонічного» звертання, у якому зосереджений своєрідний попереджувальний сигнал про болісні наслідки мрійництва:

Гей, мрії, демони лукаві,
нащо терзаєте мій дух —
важкі примари дня криваві
спиняють часу вічний рух («Пісня з півночі») [233, с. 45].

Новозавітня книга Об'явлення Івана Богослова найчіткіше характеризує демонів (Об'явлення 12:9). У Біблії мовиться про те, що демони спочатку були ангелами. Разом з Люцифером вони повстали проти Бога (падіння сатани з неба описано в книгах Ісаї 14:12–15 та Єзекїїля 28:12–15). Отже, демони – це ангели, що послідували за дияволом. В Осьмачки «мрії», неначе демони, спокушають ліричного героя, ніби провокуючи його до падіння.

В останній Осьмаччиній повісті «Ротонда душоубців» персонаж Сталіна сам себе позиціонує в образі сатани. Він говорить: «Я знаю дуже добре, і ви, і

кожна дитина знає дуже добре, що мене звать червоним сатаною» [233, с. 141]. Біблійний образ ангела-вигнанця, що став царем світу цього, вимальований талановитим митцем у творі. У нього наявні всі атрибути влади. Червона кольорова палітра Радянської влади вдало зіставляється з пекельним царством, що жахливо спалахує червоними кольорами вогню та крові.

Є чимало інших образів, які корелюють зі світом Біблії. «Такі образи поєднують у собі оригінальність контекстуального значення із тим значенням, яким вони наділені у вихідному повідомленні – біблійному тексті» [6, с. 485]. Тексти Осьмачки рясніють біблійними іменами. Найпоказовіші образи Бога, Спасителя та сатани були розглянуті вище. Звернемося до інших біблійних персонажів, які створюють багатовимірність та багатоаспектність Осьмаччиного християнського дискурсу.

Ім'я Каїна фігурує в контексті тотального суму та моторошної самоти. Важкість цього моменту показово підкреслена порівнянням із першим старозавітним убивцею:

А слухаю годинника лиш дзвін,
Та ще й луну його бездонну, –
Тяжкий, мов Каїн, підступає сплін
І думу підіймає сонну» («Елегія») [232, с. 142].

У контексті страшних подій, які майстерно описував Осьмачка, продуктивним виявився й образ біблійного царя Ірода, чиє ім'я має недобру славу й ототожнюється з дикою люттяю. У рік народження Христа за наказом правителя були вирізані усі діти чоловічої статі віком до двох років для знищення Месії, який народився саме в той час. Образ жорстокого державця асоціюється в героїв Осьмачки зі страхом і ціпенінням: «Та й почув Іван тупіт ніг. <...> тупіт їх залунав у душі запертого, неначе похід Іродового війська до його із далекої жидівської давнини» [233, с. 180]. Образ іудейського царя також використовується в прокльонах, де власне ім'я Ірод перетворюється на загальну назву, у семантиці якої закладене значення «нелюд», «звір», «сатана» і т.п.: «Бодай їм іродовим душам до Страшного суда це тільки й слухати...» [233, с. 255];

«Іродові душі... Нам людина робила, робила та й прийшлося у позиченому [домовині] іти на той світ» [233, с. 256]. Або: «І ото вийде було із села душ із сотня та й позалягають у пашні над дорогою, де треба було йому їхати, та й цмокають губами, даючи знати один одному, як тільки ірод на шляху появиться» [233, с. 43]. Чи в такому варіанті: «І чи молитви читала, чи кляла усіма проклятого ірода, але приходила неділя і приходив вечір, і господиня, прибрана, неначе дівчинка, і, вся холодіючи та завмираючи, квапилася до могили на побачення» [233, с. 42]. Функція деонімізації власного імені свідчить про надання рис біблійного персонажа герою Осьмачки. Ототожнення письменником-експресіоністом образу Ірода з душогубцями створює колорит людиноненависництва й страху.

У подібному значенні «нелюда-звіра» зустрічається образ Антихриста, чие ім'я також трансформувалося із власної назви в загальну: «І саме в Середохресну неділю посту матушка говіла і йшла на сповідь. Коли переїздить їй дорогу анцихрист і каже, щоб прийшла до Прикупової могили в суботу [233, с. 43]. Персонаж жахливого Маркури Пупаня асоціюється в інших героїв з Антихристом, бо, як і біблійний герой, що видає себе за Месію, має протилежну – злу сутність: знищує людей.

Наступними біблійними образами, які по-своєму тлумачить митець, є книжники й фарисеї. Їх автор порівнює з представниками влади. Коли в досвідченого лікаря Овсія Юхимовича Бруса, який усе життя рятував худобу, забрали всі необхідні медичні препарати, місцеві жителі обурилися й сказали, що «до цієї людини приступили розсобачі душі, неначе книжники і фарисеї до Христа, і запечатали усі його ліки» [233, с. 204]. «Книжники» – це догматичні тлумачі старозавітних законів, а «фарисеї» – члени староіудейської релігійної секти, що відрізнялася крайнім фанатизмом й особливим завзяттям у виконанні обрядів, а також дотриманням правил зовнішнього благочестя. В євангелії від Матвія про книжників і фарисеїв мовиться так: «Горе ж вам, книжники та фарисеї, лицеміри, що перед людьми зачиняєте Царство Небесне, бо й самі ви не входите, ані тих, хто хоче ввійти, увійти не пускаєте!» (Матв. 23:13). В алегоричному

значенні книжниками й фарисеями називають демагогів та лицемірів, що виправдовують власні корисливі інтереси цитатами з авторитетних джерел та постійними посиланнями на них. Осьмачка звертається до цих влучних образів, щоб підкреслити безглуздість, надуманість вчинків «авторитетів», які позбавили лікаря його найголовнішого знаряддя – ліків. Але письменник не зупиняється. Він підносить образ Овсія Бруса на рівень із Самим Христом. Таку жертву змусили принести чоловікові на вівтар «світлого майбутнього». Як відомо, прототипом образу Овсія Бруса в цій автобіографічній повісті є батько Тодося Осьмачки. Письменник у такий спосіб показав своє ставлення до безмежної батькової любові. Лікар, який міг би загоювати рани, примусово мусив віддати свій дар.

Потрактування Осьмачкою відомого біблійного образу Понтія Пілата знайшло свій відгомін у поемі «Поет», яка рясніє біблійними алюзіями:

«... бо мученикам терну для вінка рубати
 дозволяли скрізь Пилати, а рідна
 співчутливість боязка не дозволяла б
 їх із чол знімати...» [220, с. 84].

Використаний у множині образ римського прокуратора Понтія Пілата, який керував Палестиною під час земного життя Ісуса Христа, наводить на міркування про «Пилатів» радянських часів. Біблійний Пілат віддав Ісуса на розп'яття, бажаючи догодити юрбі (Іоанна 18:38; 19:4,6). На знак того, що він невинний у крові Праведника, Понтій Пілат привселюдно умив руки (Матвія 27:24). Простежується явна паралель між тим, як знищували невинних у часи Христа, з мучеництвом у сучасному Осьмаччі світі. Символ тернового вінка з колючками, який був покладений на голову Ісуса Христа римськими воїнами під час наруги над Ним, згадується в Євангелії. Символічно й те, що Осьмаччині «Пилати» також дозволяють знущатися над мучениками, алегорично готуючи для них з колючої рослини сатиричний символ державця.

Образ Лжепророка актуалізується в контексті повісті «Старший боярин». Помираючого місцевого багатія Харлампія Проня письменник порівнює з цим біблійним образом: «Останні його слова пролунали в кімнаті так, неначе проклін з

грудей якогось лжепророка, що гине за свою ересь як за найбільшу правду на землі» [233, с. 111]. У Біблії постійно наголошується на приході «вовків в овечій шкурі», які проповідуватимуть справжню ересь, що йтиме в розріз із християнським ученням. Багато людей відвернуться від Бога й послідуєть за лжепророками. Христос у своїй проповіді попереджав про те, що християни повинні бути дуже уважними, щоб вчасно розпізнати ересь та не зійти з вузького шляху під їх впливом. «Стережіться фальшивих пророків, що приходять до вас у одежі овечій, а всередині хижі вовки» (Матв. 7:15). Пронь, як і його попередник Маркура Пупань, що балансує на межі між реальним та містичним та асоціюється з «анцихристом» та «іродом», виступає наступником страшного дідугана та продовжує цей асоціативний ряд образу Лжепророка, цим самим надаючи додаткових негативних конотацій своєму персонажу.

Образ розіп'ятого за злочини розбійника фігурує в Осьмаччиній поемі «Поет». Змучений тортурами косар марить перед смертю:

А дізнаючи мук в Чеці під катом,
на цементі, у дикій самоті,
він звав того харциза рідним братом,
що погибав з Ісусом на хресті,
і чув слова: «Сьогодні будеш рядом
зі мною в ангельському, святім гурті!» [220, с. 55].

Євангелісти згадують про двох страчених розбійників разом із Христом. Але лише один із них покався та, за переказами, першим потрапив до раю. В інтерпретації Осьмачки слова Ісуса вкладені в уста помираючого косаря, який пророкує «харцизові» Царство Небесне. Асоціювання закатованого чоловіка з Сином Божим досить символічне в сучасному Осьмаччі звучанні. Персонаж потерпає від тих, хто «не відають, що творять», та, водночас, прощає «розбійника», беручи на себе «повноваження» Бога.

У болючі переживання самотності автор надягає на себе маску біблійного персонажа, який зрадив Христа: «Один я на світі, мов Юда в гаю на вірвовці!...» («Елегія») [232, с. 30]. У цих рядках сконденсовано увесь трагізм

долі митця. Тут спрацьовує схема відсторонення від реальності шляхом «маскування». Невідомо, чому Осьмачка асоціює свого ліричного героя, який співвідноситься з автором, саме зі зрадником Христа. Нагнітання негативної енергії навколо образу самогубці контурно відтворює психологічний стан митця, який дійсно страждав від самотності.

Поет моделює ситуацію своїх поневірянь як заплутаний шлях. І цей пройдений маршрут має обов'язково скінчитися в пункті призначення – у «вічному царстві духу».

Отже, синтез біблійних образів та алюзивний пласт біблійних сюжетів надає універсального виміру Осьмаччиним творам.

Осердям сакрального є релігійно-християнська символіка, яка відображена на сторінках Осьмаччиних творів. Ґрунтовна обізнаність митця з текстами Святого Письма декларує його визнання Божого авторитету. Твори, що увібрали в себе комплекс основ християнського віровчення, демонструють ці знакові коди.

Найголовніший образ Нового Заповіту – розп'яття Христа. Ця домінанта сакрального художньо відтворена в численних поезіях:

Я знов самотній і проклятий, —
схилився тяжко до вікна:
на мурах, ніби на розп'яттях,
ворони виють в небеса (« May soul is dark») [232, с. 77].

Осьмачка подає візуальний образ розп'яття, накладаючи на нього акустичний пласт моторошного «виття», що надає «озвученості» намальованому вербальному полотну, яке матеріалізує тяжкий психологічний стан ліричного героя.

Із драматичним зображенням розп'яття пов'язані й особисті переживання Осьмачки (вірш присвячений пам'яті брата поета). У поезії митець заново переживає біль тяжкої втрати. Емоції виражаються в образі людини на хресті. Це досить показовий образ, що корелює з головним новозавітним мотивом Божої жертви:

На горі – в туманах –
 хрест.
 Простяг рамена
 од краю світа до краю,
 од сходу на захід.
 У світ упала тінь хреста
 з півночі на південь.
 На хресті – людина.
 На степах,
 на воді
 звисає глава.
 З душі землі встають крики
 тьмою птахів летять на хрест («Хто») [232, с. 20].

Хрест планетарного масштабу стоїть у центрі землі. Він затуляє своєю тінню небесне світло. Моторошні візії розіп'ятої людини під зловісний акомпанемент чорного птаства надають озвученості вербально намальованій картині, над якою вивищується чорний хрест.

Осьмачка жив згідно з засадами християнської моралі. Він любив правду, постать Христа була йому близька [120, с. 79]. Тому часто письменник нагадує читачеві про неминучий Суд Божий, який неодмінно настане. Судний день в есхатологічних віруваннях – це останній суд, який здійснюється над людьми з метою виявлення праведників. Вустами своїх героїв Осьмачка промовляє до людей: «Бог дає знати свою волю, але словом не каже. І коли увесь люд не матиме різниці між ділами Божими і ділами сатани, то тоді вже і настане страшний суд. І щаслива та душа, що у такий несамовитий час потрапить не тільки свою душу врятувати, але не побоїться і слабшій душі забезпечити стежку до діл Божих...» [230, с. 144].

Навіть розчарований у байдужості Небес, поет заспокоює свого ліричного героя тим, що, не дивлячись ні на що, на Суді Божому всі добрі діяння неодмінно будуть враховані:

Не плач, не плач, оганьблений юначе,
 і вічну кривду, як земля й вода,
 збирай у серце, у карнавку наче,
 і бережи до страшного Суда, і там її чи
 так, чи ні, одначе помітить той, хто людям
 душу дав і раз останній і найперший, може,
 тобі на небі в горі допоможе [220, с. 29].

Символом потойбічного воздаяння за гріхи є образ геєни огненної з її володарем Люципером, що візуалізують топос Пекла. Геєна – це місце, де постійно горить вогонь, у якому зазнають пекельних мук душі померлих грішників:

Та ще аж там... на щонайглибшім дні,
 від прірви сточної не більш як гони,
 куди найгрубші брили кам'яні
 дав мрамур світовий на діл червоний,
 і де крицева куля сатані
 лежить замість всесвітньої корони,
 така і на великість і на стан,
 як Самгородський копаний майдан,
 від котрої розпечено й підлогу
 так, що аж іскор сиплються мірки,
 в якій Люципер ссе свою тривогу
 і волі жде бездоннії віки... [220, с. 49].

Недаремно, тут з'являється образ геєни огненної, адже він слугує синонімом пекельних мук. Геєна огненна – назва долини Енном неподалік від Єрусалима, де стародавні євреї приносили жертву язичницьким богам (Четверта книга Царств 23: 10). Саме сюди, у центр ідолопоклонства, приходили біблійні пророки, щоб боротися з язичництвом. Пізніше на цьому місці спалювали сміття, трупи злочинців і відступників, яких не можна було ховати на кладовищах. Тут постійно горів вогонь. Це місце в християнській міфології стало уособленням Пекла.

Перед смертю Горпина Корецька (повість «Старший боярин») згадує про святе причастя, пекло і геєну огненну: «Господи, я знаю, що твій хрест чудодійний і всемогутній, коли його християнська душа візьме собі у захист, хоч би він був навіть з попелу, яким грішники у пеклі дихають замість повітря. Знаю і благаю, охорони мою душу від геєнського гостя і не дай умерти без сповіді і без святого причастя!» [233, с. 74]. Згадка про два головні таїнства християнського віровчення, сповідь і причастя, свідчить про надважливу функцію цих двох ритуалів у людей «старосвітського» типу життя. Адже, передусім, сповідь – це відкриття своїх гріхів перед Богом. Разом із каяттям вона є способом примирення з Богом. А Святе причастя, або Євхаристія, є таїнством, у якому хліб і вино «переосутнюються» на істинне тіло й істинну кров Христа для споминів Його страждань і смерті і для причастя християн. Страх героїні повісті померти не висповідавшись та не причастившись свідчить про глибоке розуміння жінкою важливості виконання зазначених таїнств задля того, щоб гідно з'явитися на Суд Божий.

Актуалізація старозавітного символу манни небесної іронічно лунає в контексті утопічних «есесерівських» теорій:

«... бо Бог, як щойно тесаний кілок,
 новий, благий, без люті і корости,
 із неба цілого зробив шинок
 і напуває люд робочий простий,
 як манною колись то Єгова
 ледачого обранця годував» [220, с. 146].

Біблійна манна була дана Богом народу ізраїлевому, коли в нього скінчилася їжа після виходу з Єгипту (Книга Вихід та Книга Числа). В Осьмаччиній же пародії цією «манною небесною» є пиво, яке за першою вимогою мають доставляти літаками «стражденним» без цього напою народам. З точки зору аксіологічних орієнтирів тут відбувається тотальний крах усілякої моралі та заміна будь-яких людських цінностей еквівалентом «браги».

Як бачимо, оригінально інтерпретовані вічні символи Книги Книг створюють нові візії картини світу, вписуючи їх у надчасовий планетарний формат.

Інтертекстуальний зв'язок творів Осьмачки зі Святим Письмом становить змістовний надчасовий діалог. Міжтекстові відсилання дають нам змогу стверджувати, що письменник був гарно обізнаний у старозавітних та новозавітних сюжетах. Осьмачка майстерно переосмислює ніби заново виписані ним біблійні символи.

Подеколи зустрічаємо й різноманітні біблійні топографічні координати: назви водойм, гір, місцевостей. Річка Йордан, у якій хрестився Ісус, стала другою назвою освячених водойм на свято Водохреща. Сакральність хрещення Спасителя та цілющі властивості освяченої в цей день води з віками не втратили своєї актуальності. Тому й сьогодні люди намагаються принести у свої домівки святу воду з «Ордані», щоб рятуватися від напастей. Осьмачка досить активно вводить образ цієї символічної річки:

Хіба ще мати носить так в
заміс шафран у мисці з медом і водою,
узятою з Ордані з-під хреста у тикву,
ніби писанка свята [220, с. 19].

Відома біблійна річка згадується також як своєрідний часовий маркер, що означає проміжок часу, наближений до свята Водохреща:

І кожний був такий, як без доріг
перед Орданською кутею вітер,
який з найвищої могили сніг
змітає краще від новеньких мітел [220, с. 105].

Цікавим за своєю образністю є цей елемент мистецької майстерності. Метафоричне порівняння спустошеності, внутрішнього холоду із зимовим вітром, який змітає все на своєму шляху, не залишаючи видимих доріг, окреслює біль ліричного героя. Самобутність поетичного таланту письменника полягає саме в таких влучних порівняннях, функціональна насиченість яких дозволяє зануритися

в глибину цих образів та проектувати створену художню модель на актуальні проблеми сучасності. У цьому полягає універсальність образів та їх надчасове функціонування.

Образ Голгофи, легендарної гори вивищується над картиною змальованих сучасних Осьмаччі подій. Письменник згадує страждання Сина Божого на Голгофі, який поніс нестерпні муки на хресті за гріхи всього людства.

Заможні люди в книгах і в металі
 глядять Голгофську старовину,
 аби так само, як діди, і далі
 свої серця складати у труну... [220, с. 164].

У сакральній географії Голгофа розглядалася як центр світу, світова гора неподалік від Єрусалима, на якій було розіп'ято Христа. Голгофські страждання Ісуса детально описані євангелістами. Завдяки тому, що Бог віддав на смерть свого Єдиного Сина, людство змогло примиритися з Богом. Загіблий жовнір в Осьмачки асоціюється зі страченим Христом. Брати-земляки солдата «з Голгофи твоєї шукають роси, / щоб в серці своєму до смерті носить / криваву рану України («Пісня з півночі») [233, с. 53].

Активний діалог із Біблією продовжує топонім Галилеї, який лунає в Осьмаччиній поемі «Поет» як місце, звідки «заясніло». Адже саме з Галилеї походить Христос. Його навіть називають Ісусом Галилеянином (Матвія 26:69), тому що тут Господь провів Своє дитинство і юність. Велика частина притч була виголошена Ним саме в Галилеї. Тут він обирав і Своїх апостолів:

І правди Господевої якби
 із Галилеї нам не заясніло,
 що застує собою і гроби,
 і ту черву, що точить мертве тіло,
 то мати б скам'яніла від журби [220, с. 57].

Топонім Ханаану згадується в підозріло-іронічному зверненні братчиків Першого українського куреня вільних українців до Гордія Лундика: «Чи він часом не якийсь хананейський підглядяч», – хочуть дізнатися чоловіки в головного

героя повісті «Старший боярин» [233, с. 91]. Хананей – це житель відомого біблійного Ханаану, а підозріле ставлення та недовіра до цього народу давно вже закріпилися в народній свідомості.

Динаміку історичних подій митець прагне зобразити крізь призму біблійного міста Вавилон. Епіграфом до поезії «У табори» взято Франкову цитату «На ріках вавилонських і я там сидів...» з його переспіву біблійного псалму. Мотив рабства поневоленого народу Каменяр накладає на духовне життя нації. Іудеї в Єгипті були рабами. Вони зі сльозами згадували свою батьківщину: «Над річками Вавилонськими, – там ми сиділи та й плакали, коли згадували про Сіона!» (Книга Псалмів, Псалом 136). У переносному значенні вислів «плач на ріках вавилонських» означає тугу, жаль за чимось, безповоротно втраченим [125, с. 32]. Ліричний герой Осьмачки тужить за земляками, які перейшли Збруч і не повертаються додому. Він розуміє те, що «бідні діти землі» потрапили в полон і в них мізерні шанси вирватися з нього:

Аж як польський впаде від гармат Вавілон
й бідні діти землі там покинуть полон –
всі слова я зберу, що на небі горять,
а на півдні зірву круглі – сонце-печать... [232, с. 67].

Потракткування Осьмачкою відомого біблійного образу в національному ключі робить старозавітній топонім Вавилону багатовимірним і надчасовим.

Мозаїчне поєднання біблійних мотивів та алюзій, що відсилають читача до Святого Письма, становлять глибоке інтелектуальне підґрунтя поезії та прози митця. Уведення біблійних образів та вживлення біблійних асоціацій сприяють універсалізації змісту творів. Розповідаючи про конкретний епізод, вихоплений із сучасного письменникові життя, автор вкраплює певну біблійну формулу, а читач, своєю чергою, асоціативно пов'язує її зі Святим Письмом. У цьому й полягає ефект універсалізації, це і є та константа, постійна формула життя.

У центрі багатьох Осьмаччиних творів знаходиться біблійна алюзія, яка фокусує думку митця. Тому це ніби не власні думки автора, а непорушні біблійні істини, які сприймаються як належне. Це і є ефект сакралізації слова. Письменник

ніби «одягає» свій текст у Біблію. В осердя своїх розмислів Осьмачка кладе Святе Письмо, яке в нього набуває різних конотацій та семантичних обертонів, часто досить несподіваних.

За нашими спостереженнями, біблійний сегмент у творчості Осьмачки більше виявлений на рівні відчуттів. Особливо це стосується поетичного доробку, адже вірші це і є своєрідна форма молитви, навіть якщо її автор не воцерковлений. Юрій Шерех слушно відзначив, що «поет – представник вічності, представник Бога на землі... Поет має своє гетсиманське моління про чашу і свою страшну Голгофу; і він власної їй на мак не має волі, і він на бездар не зводить руки, коли ті тягнуть його на хресні муки, хоч і знає, як і Христос, що він є «Бог і світова воля» [326, с. 258]. Отже, поетичне й релігійне відчуття світу – споріднені. В Осьмачки ж це зразок поетичної органіки. Він релігійний уже тому, що він справжній поет, який розуміє світ як організоване чудо і своє месіанське призначення в ньому.

У ранній творчості Осьмачки релігійно марковані сигнали оприявнюються більш виразно, аніж у пізніших його творах. В останньому романі «Ротонда душогубців» маркери народного християнства ніби приглушені. У попередніх прозових творах є ще якийсь Божий струмінь надії та віри, а ось «Ротонда душогубців» – це вже радикальний твір, який характеризується моментом відчаю, якогось затемнення, безвихіддю.

Уперше на сторінках «Ротонди» релігійний аспект актуалізується в контексті діалогу Сталіна з чекістом Мотузкою, який закатавав свого кума-поліція. «А як же це ти так свого кума?», – дивується навіть сам вождь. «Мене Чека викликала в район і сказала, що як я не покажу ніякої революції, то вони виберуть такий час, коли я вночі спатиму, і спалять мене разом з хатою». Тоді Мотузка подумав: «Хоч у мене й було трошки земельки, та все ж я завжди любив читати і Біблію, і Кобзаря, то мені не дорого показати свою революцію. І я й показав» [230, с. 139]. Тож погрози ЧК, а відтак і читання Святого Письма, стало однією с першопричин перевтілення людини у звіра. Мотузка боявся знущань чекістів, смерті, тому «перестрашувався» у такий спосіб: сам став катом.

У народі шириться думка про сталінський терор, який асоціюється в людей з діяннями біблійного сатани, що владарює над світом і керує беззаконням та кровопролиттям на землі: «Гляньте вгору і під ноги собі: все червоне, і ви від його червоні, і я червоний...», – говорить персонаж Сталіна [233, с. 140]. Його називають «червоним сатаною» і «катом над катями» [233, с. 141].

Смерть України в Осьмачки характеризується відчуженням від традиційних для українського світогляду констант. По-перше, це відхід від землі, по-друге – від матері, і, насамкінець, від церкви. Відбувається порушення установок у цих трьох сакральних світах. Таке відступництво веде героїв до покарання. Відправною точкою такого відступництва є не егоїстичні прагнення людини, а те, що ця людина опинилася в таких обставинах. У її життя увірвалася влада.

Осьмачка в минулому часі згадує, як колись було «радісно і супокійній людині спостерігати кольори Божого світу і самий Божий світ: як сонце і речі цілий день світилися, і як і сонце, і речі погасали надвечір і зливалися із своїми тінями» [233, с. 144]. Але зараз Осьмаччин краєвид повністю змінився. Перед його очима похмура руїна. Хати «аж почорніли від того, що прийшлося дивитися на низ, на пересохлий та порепаний мул... Ніби вони всю чорноту майбутнього спустошення прийняли у свої зариси, що простяглися від їх аж туди, у ще незриму руїну всієї України, яка мала стати за присудом московських завойовників колгоспною калікою та обшарпаною через якихось кілька місяців» [233, с. 145].

Загибель материнського начала стає початком руїни України й християнських основ буття. У «Ротонді» акцентується увага на поведінці матері, яка ніколи не дбала про те, щоб «дитину якомось навчити молитися Богу чи щоб навчити шануватися між людьми, бо й сама, здається, знала тільки «Отче наш» і «Царю Небесний». І вдуматися у те явище, що звалося «мати дітей», у неї не було часу ні вільної думки, яка з'являється у вільнім відпочинку» [233, с. 147]. І поведінка її дітей між людьми освячувалася тільки та, яка «в собі несла першість брутальної сили». Якщо сусідська дитина наб'є її «виплідка», то мати навчала: «А ти, як він тебе пхнув, ухопи цеглину і бий нею його, де влучиш <...> ... він і

здохне, як курча...» [233, с. 147]. Про нетрадиційний для українського письменства деромантизований образ матері говорить Н. Колесниченко-Братунь [129, с. 7]. У такий спосіб Осьмачка розширює розповідь про долю однієї з українок до масштабів епічної трагедії про виродження родини й усього українського дому.

Підміну богів Осьмачка вбачає в тому, що тепер божеством став комуністичний вождь, а не Христос, адже оповідач «Ротонди» привертає увагу читача до показового в цьому контексті інтер'єру: «А над Маздигоною головою у кутку і в такій формі вису, у якому завжди пробував образ Спасителя на такім самім місці, висів патрет Сталіна....» [221, с. 180].

Церква в Осьмачки тримала «привичний супокій» і «незмінність буття» до того часу, як на ній не затемніла пляма: «Бога бойся, а царя чті, а тепер стояло тільки слово «чті». А із церкви чувся тільки одноманітний голос того, що читав над покійником.

Олена Щоголова на допиті в Парціоні промовляє сакраментальну фразу, яка, мабуть, є виразником думки самого Осьмачки: «Ваш світ страшний. І моя маленька самота із старими богами, такими, як Христос, Гюго, Діккенс, мені миліші, мабуть, і за все моє бідне і безборонне життя!» [233, с. 367]. За такі слова Парціоня пригрозив жінці, що тепер їй тікати можна тільки «на той світ».

Кількісна характеристика «релігійних гнізд» досить масивна. У повістях Осьмачки релігійні топоси проходять крізь усю його творчість, хоча в деяких творах поява релігійних сигналів уже спорадична. Ці релігійні топоси випромінюють потужну художню енергію, вивисшують митця над дійністю. Змістовна енергія таких епізодів, перш за все, пов'язана із смыслом, із самим задумом, що із відродженням віри та християнства можливо відродити й Батьківщину. Узагалі Осьмаччині релігійні епізоди мають нібито свою «внутрішню музику». Релігійна енергія побутує то в мінорній, а подеколи й в мажорній тональності. Спостерігаємо таку закономірність: у кожному наступному творі рівень трагізму наростає, а відтак, Божого світла стає менше.

В Осьмаччиному варіанті «релігії» народного православ'я відбувається популярна, «неофіційна» інтерпретація ритуалів, священних текстів і персонажів священної історії. Не можна вважати народне християнство ерессю, адже воно не зачіпає філософських основ християнства. Його характерною рисою є стихійне зародження культів місцевошанованих святих. Як бачимо, вчинки Осьмаччиних персонажів можна пояснити саме через «народне християнство», яке значно спрощує ставлення до біблійних текстів, інтерпретує їх на свій лад, часто вигадує «якихось» своїх святих, які актуальні в конкретний час і в конкретному місці, не вимагає глибокої аналітичної роботи над складними текстами, незрозумілими ритуалами й маніпуляціями з речами православного культу.

Натомість мистецькі шукання Гоголя відображають прагнення модернізувати Православ'я. Він пише публіцистичні твори на цю тему і хоче в такий спосіб донести своє бачення реформації церковного життя та поширення його побутування серед народних мас. П. Михед актуалізує увагу саме на «апостольському проєкті» Миколи Гоголя, який полягає в тому, що письменник пише свої «Вибрані місця» як особисту євангелію. Як і апостоли писали євангелії, так це намагався зробити й Гоголь, вкладаючи у свій твір якомога більше настанов та повчань. Він пропагує живу віру в Бога та реальні діяння, які підтверджують статус християнина не на словах, а на ділі. Але Гоголь швидше розчарований у сучасному християнстві, але не у вірі. Саме тому «Вибрані місця» завершуються розділом «Светлое Воскресение».

2.3. Дантівські мотиви у творчості М. Гоголя й Т. Осьмачки

Інтенсивною зацікавленістю «Божественною комедією» Данте відзначаються епохи найбільших потрясінь. Негатив революційних змін (страсти, голод, військові дії) призводять до бажання втекти від реальності. У часи страшних подій Данте постає в нашій уяві як мірило правди, як грізний суддя [76, с. 516].

«Божественна комедія» Данте Аліг'єрі – це епохальний твір, який виник у буремні роки початку XIV століття. «Божественна комедія» стоїть на межі між

двома глобальними епохами: Середньовіччям і Відродженням. Цей твір став містком між середньовічною догмою й ренесансним «переродженням». Гоголь відчував особливий інтерес до часів Середньовіччя: «В них, – писав він, – совершилось великое преобразование мира; они составляют узел, связывающий мир древний с новым...» [69, VIII, 14]. До літературних уподобань Гоголя належить неперевершена поема Данте. Саме про неї висловлювався письменник, що однієї гарної книги достатньо для наповнення всього життя людини [316, с. 113]. У роки життя в Італії Гоголь багато читав Данте. З кінця 1830-х років Гоголь мріє створити твір, подібний до «Божественної комедії».

Тема «Данте й Гоголь» активно розробляється вже впродовж двох століть. Вплив «Божественної Комедії» на «Мертві душі» досліджують багато науковців. Картини кріпацького життя порівнювалися з колами Дантового пекла (О. Герцен). Паралелі між поемами проводили П. Вяземський, Д. Овсянко-Куликовський, О. Веселовський. Зокрема останній говорить про обраність гоголівського центрального персонажа, який споріднює його з героєм «Божественної комедії» [47]. Очевидна подібність творів Гоголя й Данте в тричастинній побудові (у Гоголя не здійснений). Висловлювалося навіть припущення, що розподіл на три томи задумано під прямим впливом Данте [47, с. 234]. Цілі гоголівської поеми, нав'язні «Божественною Комедією», – на що вказує С. Шамбинаго [316]. Долю «Божественної комедії» в Росії дослідив А. Асоян [6]. Він проаналізував різні погляди дослідників, які порівнювали Дантову поему із Гоголевою. «Дантівський текст» у творчості Миколи Гоголя простежила Н. Лесогор. Дослідниця наголошує на тому, що світосприйняття Гоголя подібне до середньовічної свідомості. Відтак саме звідси в митця простежується такий винятковий інтерес до «Божественної комедії». «Автор середньовічного послідовно створює враження єдиної, цілісної «поверхні» дійсності, що має «духовну» проекцію [152, с. 4].

Для кожної національної культури історія її дантеани є своєрідним літописом власного націєтворення. З XVIII ст. ім'я визначного флорентійця лунало в Росії спочатку випадково й неголосно, але поступово «Божественна Комедія» входила в коло читання освічених російських людей. А на межі XVIII і

XIX століть Данте увійшов у моду в петербурзькому та московському світському середовищі [76, с. 456–457].

Україна у своєму інтересі до Данте аж ніяк не є винятком [286, с. 8]. Історія перекладу «Божественної комедії» українською мовою розпочалася завдяки зусиллям І. Франка та В. Самійленка. Спробу перекладу одного з уривків «Пекла» робить Леся Українка. У 1930-х роках над перекладом Данте працював і М. Драй-Хмара. Пізніше переклади були здійснені Петром Карманським, колективом за редакцією Г. Кочура [136], Василем Баркою [83] та повний переклад «Божественної комедії» Євгена Дроб'язка [32]. Наприкінці 2013 року вийшла перша частина «Божественної комедії» – «Пекло» – у перекладі Максима Стріхи, який створив своєрідний «путівник світами великого італійця», простеживши на його сторінках не лише долю Данте, а й те, яким чином його творчість вплинула на розвиток української культури [286].

Ми проаналізуємо творчість Миколи Гоголя й Тодося Осьмачки крізь призму дантівських мотивів; з'ясуємо особливості побудови тернарних текстів; виокремимо основні структурні та сюжетні компоненти, що дають орієнтацію на «дантівський текст» у творчості російського й українського класиків.

Творча спадщина Данте знаходиться у творчому видноколі Осьмачки. Звернення Осьмачки до Данте – це ще один спосіб універсалізації думки. Український письменник намагається долучитися до введених раніше «загальноприйнятих» формул буття, які відзначаються впорядкованістю та структурною організацією. Тема Данте у художній свідомості Осьмачки вже піднімалася у вітчизняному літературознавстві. Авторитетність Данте для українського письменника Ю. Шерех убачає у використаних Осьмачкою епіграфах та цитатах із «Божественної комедії» [330, с. 266–267]. А тричастинна композиція Осьмаччиної поеми «Поет» нагадує дантівський шедевр. Говорячи про колоритне змалювання навколишнього світу Осьмачкою, дослідник проводить паралель із дантівським пеклом. Але в середньовічного митця все ж «відбувається просвітлення, а в Осьмачки, навпаки, кольорит усе хмурнішає...» [330, с. 256]. М. Жулинський зазначає, що Осьмачка «мав геніальну наївність

вивіряти свою долю долею Данте, не оскаржуючи своє сумління сумнівами в правомірності такого духовного зближення». Свою трагедію поет пов'язував із «фатальною зумовленістю неodrивності митця від історичної долі його народу» [99, с. 6]. Митці-вигнанці зазнали біль розчарувань і страждали від розлуки з рідною землею. Данте тішить себе надією, що буде виправданим й Італія прославить його. Подібну мрію має й Осьмачка, який усе своє життя поневірявся світами в пошуках кращої долі та душевного спокою [27, с. 183].

Що стосується Гоголя, то в такому контексті можна говорити про його самовигнання з Батьківщини. Як відомо, у 1837 році Гоголь прибув до Італії. Це був канун Світлого Христового Воскресіння. Упродовж десяти років Рим був для Гоголя тим життєдайним джерелом, звідки він черпав натхнення. П. Михед звертає увагу на такий аспект Гоголевого перебування в італійській столиці: саме в римський період у письменника визріває апостольський проект – головне творіння життя Гоголя, у якому літературна творчість є однією зі складових більш масштабного задуму [187, с. 103]. У Римі, наголошує дослідник, була зроблена спроба її здійснення. Містична ідея особливого покликання й призначення знайшла своє реальне втілення та опору в християнській історії та християнській традиції Вічного міста. Адже саме Рим був одним з найважливіших центрів і свідків апостольських діянь, містом, з якого поширювалося по світу християнство [187, с. 103]. Рим стимулював месіанські настрої Гоголя. Апостольська столиця повинна була стати й сакральним центром гоголівського світу [187, с. 107]. «Рим був сакральним центром гоголівського ландшафту думки», – метафорично зауважує П. Михед [187, с. 116].

Згідно з гоголівським замислом, його поема «Мертві душі» повинна була складатися з трьох розділів. Однак тричастинний космос, у якому перший том мав би співвідноситися з Пеклом, другий – з Чистилищем, а третій – з Раєм (за умови його написання), у такому разі більше актуалізував би вияв католицького менталітету, аніж православного [96, с. 86]. І. Єсаулов у цьому контексті відзначає, що гоголівська «невдача» може бути пояснена глибокими протиріччями між «бінарною» православною свідомістю й необхідною

«серединною» площиною між Пеклом і Раєм [96, с. 86]. Гоголь орієнтував свій твір на тричастинну будову з ідеєю Преображення в останньому розділі. Саме цей зріз особливо цікавив митця. Осьмаччина поема «Поет» також композиційно складається з трьох частин і поділена на пісні (24). У Данте – це терцини, в Осьмачки – октави. Тернарна структура твору відсилає нас до характерної орієнтації до троїстої побудови «ідеального» твору, який уособлює безсмертна «La Divina Commedia».

Семантика функціонування образів, орієнтованих на Данте, у Гоголя й Осьмачки виявляється у виписуванні певних персонажів, їх характерних рис, повторюваності мотивів та форм їх вияву, проте не вичерпується лише цими аспектами. Усе це слугує аргументацією заявленої думки про «дантівський текст» з його типологічним виявом у творчості Гоголя й Осьмачки. «Божественна комедія» – це не просто поетичний твір, а художня галактика, у якій усе осмислюється через християнські ідеали. Показові концепти релігії знаходяться на поверхні як у тексті Данте, так і в Гоголя з Осьмачкою. Пропонуємо таку експериментальну класифікацію для виявлення типологічних аналогій, які дадуть «вихід» в «універсальний» світ Данте. Вибір домінант, які стали предметом порівнянь, не вичерпує можливих сходжень та перегуків. Ми свою увагу сконцентрували на тих мотивах, які визначають характер Данте та його інтерпретаторів. Визначальними, на нашу думку, є такі домінанти:

1) учительство – важливий концепт християнського віровчення: «Уча других, также учишься, – говорит Гоголь, – <...> все же дары божьи даются нам затем, чтобы мы служили ими собратьям нашим: он повелел, чтобы ежеминутно учили мы друг друга. Итак, не останавливайся, учи и давай советы!» («Письмо к Щ.....ву») [69, VIII, с. 281]. Учительство – це спосіб передачі досвіду від вчителя до учня. Слово Гоголя проектує у свідомості читача образ учителя – один з основних у смисловій та художній структурі дантівської «Комедії». У створенні словесного еквівалента Вергілія та інших наставників героя Данте зокрема проявляє себе креативна складова комунікативної стратегії автора поеми «Мертві душі» [152]. На спорідненість душ Гоголя й Осьмачки з Данте, на яке

звертають увагу науковці, впливають такі форми учительства, як апостольство й месіанство. У гоголезнавстві часто вживаються лексеми «пророк», «проповідник», «апостол» і навіть «російський Христос» (В. Паперний, О. Ковальчук) [240], [127]. Вирушаючи до Європи, сам Гоголь мовить: «Пророку нет славы в отчизне» [69, XI, с. 41]. Ідея обранництва побутувала в Гоголевій свідомості з моменту самоусвідомлення, і все своє життя письменник лише зміцнювався у своїй вірі у власне виняткове призначення [187, с. 4]: «Что касается до меня, то я совершу путь в сем мире и ежели не так, как предназначено всякому человеку, то по крайней мере буду стараться сколько возможно быть таковым» [69, X, с. 59–60].

Говорячи про месіанство Гоголя, Ю. Манн, зокрема, писав, що письменник був переконаний, що він вищою силою уповноважений сказати Росії (а через неї і всьому світу) рятівне слово, яке дасть надію на майбутнє [166]. У цьому, відзначає дослідник, близькість Данте із Гоголем. Осьмачка також розуміє свою високу апостольську місію. Ю. Шерех, актуалізуючи категорію Поета, зазначає, що це – «представник вічності, представник Бога на землі... Поет має своє гетсиманське моління про чашу і свою страшну Голгофу; і він власної й на мак не має волі, і він на бездар не зводить руки, коли ті тягнуть його на хресні муки, хоч і знає, як і Христос, що він є «Бог і світова воля» [326, с. 258]. В автобіографічній поемі «Поет» Осьмачка розкриває самого себе в іпостасі митця. Він опосередковано ніби продовжує традицію епохи Відродження з її особливою увагою до творчих можливостей людини, які співвідносяться з божественними [27, с. 236].

2) Страждання як єдиний шлях осягнення митцем власної надлюдської сутності. Християнство наголошує на тому, що страждання очищують душу. «Несучи свій хрест», можна перемагати зло в собі і в навколишньому світі. У такий спосіб людина не просто виконує Божі заповіді, вона перетворюється, одухотворюється і стає ближчою до Бога. Через страждання Господь учить віруючого і очищає душу і тіло від гріхів для того, щоб зробити людину праведною (Євр. 12:4–13). І хоча праведність дарується Богом людині по вірі

(Рим. 4:3), від людини потрібні справи віри і терпляче перенесення усіх страждань. Все своє життя Гоголь тяжів до земного втілення християнського ідеалу. Про «нестихаюче страждання» та «муки» Гоголя, якими сповнені його щирі листи, говорить Ю. Луцький [162, с. 84]. Істинним покликанням митця було чернецтво: «Я впевнений, – писав Жуковський П. А. Плетньову, – що якби він не почав свої «Мертві Душі», <...> то він давно б був ченцем і був би зовсім заспокоєний, вступивши в ту атмосферу, в якій душа його дихала б легко і вільно» [98, с. 732.]. У його прагненні досягнути власну надлюдську сутність це проявляється станом страдництва, постійного пошуку, душевного сум'яття, а також способами віднайдення духовної стійкості для можливості донесення інформації землякам.

Через свою тяжку місію пророка, голоса нації страждає й Осьмачка:

«Гей, Творче зради, згуби та розмов,
швидкий на кару і на справу ницу
навіщо, мов на злочин, на любов
мені ти в руки дав іржаву крицю,
а потім без жалів ніяких знов

шпурнув мене у кам'яну столицю...» (поема «Поет») [220, с. 131].

У дусі естетики експресіонізму в Осьмаччиній поемі «Поет» створена художня модель страждання як єдиного шляху досягнення митцем власної надлюдської сутності [27, с. 240]. Аналізуючи в цьому ключі поему «Поет», В. Барчан слушно наводить слова Ніцше про те, що «виховання страждання, великого страждання, – хіба ви не знаєте, що тільки це виховання вивищувало до цих пір людину? Те напруження душі в нещасті, що розвиває в ній силу, її тремтіння перед великою погібеллю, її винахідливість та мужність у знесенні, терпінні, в трактуванні, переживанні нещастя, і все те, що дарувало їй глибину, тайну, умисел, розум, хитрість, величність – хіба не було їй дароване усе це під покровом великого страждання?» [27, с. 183–184]. Поема «Поет» художньо об'єктивує ритуально-обрядову субстанцію, що енергетично ідентифікується з конотаціями жертвоприношень, гріхопадіння й спокути [341].

3) Пекло на землі. Данте прагнув привести людей до ідеального стану, навчити їх досягти щастя в цьому житті та блаженства в житті прийдешньому. Він застерігав людство від засилля гріха. Своєю «Божественною комедією» митець попередив про неминучість пекла як розплати за гріх. Але проблема в тому, що світ настільки став жорстоким, що неймовірна кількість гріхів перетворила землю на пекло. Наша гіпотеза полягає в тому що Осьмаччині перегуки з Данте змикаються до Пекла на землі:

Бо скрізь лютує лютий сатана,
шукаючи добра собі для герцю:
серед пустот і за окропом рік,
де землю в камінь денний час запік,
і там, де разом вішальник з харцизом
у гріб незапечатаний поліг,
і там, де в ямах з попелом та хмизом
від хльорок діти догризає гріх... (поема «Поет») [220, с. 40].

Образ пекла в Данте, а головню його ядро, де знаходиться сам сатана, зображується холодним темним мороком, посередині якого височіє крижана скеля, у яку закутий диявол. Відчуття суцільного обледеніння створює ефект оціпеніння, навіть замороження усіх відчуттів. Осьмаччин інваріант пекла зображений у вигляді розпеченої підлоги, де все навколо іскрить кривавими кольорами, а на акустичному рівні вчувається моторошний «судомний гуркіт» від молотів, якими б'ють пекельні демони:

«...І криця в пеклі знов на сатані
збігається у гуркоті судомнім,
і з молотами демони на дні
здригаються, упавши, непритомні,
і б'ють лютіше жалами вогні
по всій червоній велетенській домні...
І в неї знов з самісінького дна
реве безумно в кулі сатана» (поема «Поет», пісня 134–137) [220, с. 49–50].

Щодо Гоголя, то він постійно застерігає людей від засилля сатани: «Дивись, сын мой, ужасному могуществу беса. Он во все силится проникнуть: в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника. Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо, без образа на земле. Это тот черный дух, который врывается к нам даже в минуты самых чистых и святых помышлений» [69, III, с. 282]. Цей страх сатани залишиться в Гоголя до кінця його життя, навіть у передсмертній молитві він мовить: «Свяжи вновь сатану таинственной силой исповедимого Креста» [69, VI, с. 392]. Небагатьом було дано апокаліптичне вухо, щоб чути. І особливо сильний був цей апокаліптичний слух у Гоголя (Г. Фроловський). Часто страшні видіння постають перед очима митця, і в його тексти прориваються моменти релігійного страху: «Диавол выступил уже без маски в мир» [69, VIII, с. 415].

Життя Осьмачки й уся його творчість – це вияв відкритого протесту проти існуючого суспільного ладу, адже в Україні митець проходив колами Дантового пекла, а сама Батьківщина нагадувала йому Італію часів Данте [27, с. 185].

Принцип побудови Гоголевого першого тому «Мертвих душ», який можна співвіднести за тернарною побудовою з Дантовим «Пеклом», досить влучно сформульований А. Белим: кожний наступний поміщик, який зустрічався на шляху Чичикова, «був ще більш мертвим, ніж попередній» [33, с. 103]. Це нагадує візуально заглиблене пекло, художньо витворене Данте, де грішники методично розподілялися за шаблями «тяжкості» своєї гріховності (що тяжчий гріх – то нижче). Ю. Манн з цього приводу наводить цитату А. Воронського про те, що «герої все більше робляться мертвими душами, щоб потім майже зовсім окам'яніти в Плюшкіні» [166, с. 301], [60, с. 239]. Гоголь і сам говорив: «Один за другим следуют у меня герои один пошлее другого» [69, VIII, с. 293]. Через високу концентрацію грішників сама земля вже стає пеклом, адже засилля гріха перетворило її на геєну огненну. Проте Гоголь намагається з цим боротися. Наприклад, у другому тому «Мертвих душ» (який можна співвіднести з Дантовим «Чистилищем») Костанжогло намагається уникнути гріхопадіння, коли його спокушають: «Пусть же, если входит разврат в мир, так не через мои руки. Пусть

я буду перед Богом прав» [69, VII, с. 69]. Таким чином, герої починають із себе у прагненні боротьби зі спокусою та гріхом. По-біблійному урочисто герої Гоголя прямують на шлях пошуку Преображення.

4) пошуки Преображення. Преображення означає прояв божественності або божественних сил. Коли Спаситель сказав своїм учням, що Йому слід постраждати, бути вбитим і на третій день воскреснути, на горі Фавор у присутності трьох апостолів (Петра, Якова й Іоана) Він преобразився: Його обличчя просяяло, як сонце, одяг зробився білим, як сніг. Преображення Христове супроводжувалося появою старозавітних пророків Мойсея та Ілії, які говорили з Христом про Його близький відхід. Апостоли були осяяні світлою хмарою, з якої почувся голос: «Це Син Мій Улюблений, що Його Я вподобав. Його слухайтеся!» (Євангеліє від Матвія 17:5). Святкуванням Преображення Церква сповідує поєднання в Христі двох начал — людського й Божого. Преображення полягає не в зміні Божественної природи Христа, але в з'яві Його Божества в людській природі. Преображення – це та метаідея, яка знаходиться над усіма гоголівськими «Мертвими душами», які повинні стати «живими». Весь смисл Гоголя 40-х років і до смерті – це прагнення прихилити людей до ідеї Преображення.

В інваріанті ж Осьмачки такою формою Преображення можна вважати Голос, що символічно втілює образ Беатріче. Поліасоціативне поле цього незвичайного «персонажа» втілює такі риси, як мудрість, любов, поезія. Голос благає поета-вигнанця віддати народові свій дар. Аксіологічний рівень цієї духовної парадигми Осьмачка моделює через образи-концепти дум, серця, мук, любові тощо [27, с. 191]. Голос, що є уособленням творчого начала, духовності пророкує поетові, який добровільно віддасть свій творчий дар людям, здобуття духовного безсмертя через фізичну смерть:

Знай же і те, що без мене ти нині,
мов цвіт від коси, упадеш,
раб же зі мною дасть вольність країні...
ти лавром тоді процвітеш
в неї на гордім високім чолі... [232, с. 120].

Своє розуміння цього аспекту філософії екзистенціалізму автор вкладає у твердження Голосу про те, що поет, віддавши свій духовний скарб народові заради вільності країни, процвіте лавром на гордім, високім чолі вільної держави [27, с. 191]. Основою Дантового провидіння, за концепцією Осьмачки, була мудрість, яка є божественною, а відтак вічною.

Показовим є й часові межі творів. І в Гоголя, і в Осьмачки прозріння, Преображення настає напередодні Великодня або в сам святковий день. Великодній час особливий для усіх вірян. У православній традиції сакральність Великодньої ночі та Святого Воскресіння піднесена до божественного часу, навіть до Божого оприявнення цієї днини.

Як бачимо, творчий контакт Гоголя й Осьмачки із Данте відбувся. Аспекти типологій між ними виразні й показові. Це стосується й біографічної подібності, і творчої реалізації. Багатогранність стильових аспектів митців свідчить про несхожі підходи до розуміння специфіки творчого типу Данте. Прочитати дантівський код у творчості Гоголя й Осьмачки стало можливим завдяки уважному відслідкуванню паралелей між долями митців та структурно-композиційною будовою їхніх творів. Для виявлення типологічних аналогій, які дали «вихід» в «універсальний» світ Данте, виокремлено такі доміанти релігійного світогляду, як учительство, страждання, пекло на землі й, нарешті, фінальне Преображення. Системний аналіз Дантівського голосу у творчому доробку Гоголя й Осьмачки дає нам право стверджувати про потужне інтертекстуальне начало у творах письменників. Трансформація матеріалу середньовічного зразка шляхом талановитого творчого опрацювання та комбінування його з власними елементами мистецької майстерності створюють ефект стилізації, певним чином «осучаснюють» дантівський текст. Відтак зазначений претекст бере участь у побудові нових творів опосередковано.

2.4. Сакральний топос храму у творчості Гоголя й Осьмачки

Сакральне є важливим елементом у векторі мислення людини та у виборі поведінкового коду. Вираження сакрального в художній літературі полягає в характеристиках сакрального часу й священного простору, виявлення ієрофаній, теофаній, через аналіз релігійної символіки, описи ритуалів й обрядів тощо [5, с. 38]. У творчості Миколи Гоголя і Тодося Осьмачки репрезентація поезики сакрального, на нашу думку, відзначається своєю продуктивністю.

Проблему Бога й божественного в міфі про Україну Тодося Осьмачки піднімає Ольга Слоньовська. Дослідниця наголошує на важливості для героїв Осьмачки Бога й храму як образу астральної України, задуманої самим Богом [279]. Ця стаття активізувала увагу до сакрального топосу Храму у творчості митця.

Це досить продуктивний кут зору для інтерпретації типологічної спорідненості між двома письменниками, народженими на одній землі. Вони увібрали в себе все те національне розуміння сакрального, яке притаманне людині саме з українським способом мислення.

В українській традиції християнська віра була тією етнічною константою, яка об'єднувала людей.

Усі твори Гоголя «складають драбинку зі сходами-ступенями різної віддаленості та наближення оповідачів та героїв до Бога» [11, с. 54]. Гоголь говорить, що «все примирит и распутает наша Церковь» [70, с. 285]. Це – Церква майбутнього, «в ней дорога и путь, как устремить все в человеке в один согласный гимн верховному Существо» [69, VIII, с. 285].

На тлі зображених реалій буття в Гоголя й Осьмачки яскраво вивищується образ храму. У творах обох письменників спостерігаємо постійне вимальовування декорацій, у яких присутні космічні сили. Небо, сонце, хмари – це сценічний декор основної дії. Церква й хрест повсякчас стають тлом зображених подій. А головні перипетії творів часто відбуваються біля церковної брами.

Н. Сквіра, аналізуючи другий том «Мертвих душ», звертає увагу на образ церкви як неодмінний атрибут поеми, який свідчить про новий духовний світ персонажів. Герої повинні прагнути святості. А церкви, як відомо, уособлюють цю святість. Дослідниця вважає акмеологічними моментами благородні наміри героїв збирати пожертви на храм, читання літератури на релігійну тематику, моління героя та їхній релігійний настрій. Надважливу роль слід віддати ролі священослужителів, які допомагають людству пізнати волю Божу [264, с. 39].

У «Тарасі Бульбі» храм стає свідком численних історичних подій. Храм відображає «всю летопись страны, терпевшей кровавые жатвы» [69, III, с. 302]. У другому томі «Мертвих душ» Муразов радить Чичикову оселитися ближче до церкви [69, VII, с. 113].

Так само й у «Плані до двору» Осьмачки церква стала не лише сакральним місцем урочистих літургій, а й свідком життя не одного покоління селян, які то сходилися на зібрання для вирішення проблем, то били на сполох у церковні дзвони, коли наближалось лихо. З давніх-давен храм символізував земне втілення трансцендентної моделі [94, с. 32]. Концепція храму як копії небесного архетипу втілена на сторінках Осьмаччиних творів: «... якби хто уважний глянув з-під церкви на небеса, то побачив би там і зорі, і на великих пальцях ніг нігті, освітлені сонцем, у того янгола, який щоранку летить з заходу на схід назустріч сонцю» [233, с. 34].

За Еліаде, «церква ще з давньохристиянських часів була задумана як втілення на Землі небесного Єрусалима; з іншого боку, вона відтворює Рай, або Небесний Світ» [94, с. 34].

Гоголівський опис сільської церкви, за спостереженнями А. Гольденберга, набуває сакрального центру утопічної картини «земного раю»: «На всех ее главах стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали, казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото» [69, VII, с. 8]. В апокрифах і казках золоте забарвлення є ознакою приналежності до «того світу», до раю. У світі народної обрядової поезії золоте забарвлення предметів – одна з найбільш

важливих деталей колірної символіки. Вона означає вищий ступінь ідеалізації персонажа й оточуючого його предметного світу [77, с. 57].

Концепція священного храму дозволить віруючій людині періодично віднаходити Космос таким, яким він був спочатку, у міфічну мить творення [94, с. 36]. І Осьмаччині, і гоголівські персонажі знаходяться в пошуку цього «Космосу». У храмі, чи біля нього, або просто у хвилини міркувань на героїв сходять хвилюючі одкровення. В один із таких моментів істини в Гордієвій душі промайнула думка, яка «підкинута зором, зупинилася над церквою між місяцем і хрестом <...> Він відчув безодню світову як продовження тієї пустки життєвої <...> З'явилось дике бажання схопитися і бігти <...> і крикнути: «Людино, глянь у світ і збагни, де ми. І зрозумій, що ми манюсенькі-манюсенькі... І роковані на поталу комусь страшному і незбагненому...» [220, с. 30]. Образ цього Космосу малюється у вигляді латентної безособової експлікації «Когось», Хто в нашій уяві постає старозавітним караючим і всюдисущим. Рема, яку отримав Лундик, свідчить про його страх перед «Ним». Усі ці характеристики дають нам змогу говорити не про смерть Бога, а навпаки, про Його тотальне визнання й підкорення Йому.

Як і Гоголь, Осьмачка також жив згідно з засадами християнської моралі. Він говорив, що «навіть якби Христос не був Богом, то треба б його Богом уважати, бо він врятував людство від страху перед смертю» [120, с. 79].

Над космосом Осьмаччиного буття урочисто видніється храм:

Церкви Божі

в кришталеві дні погожі,
молоділи та біліли.

На майданах-роздоріжжі
любо святами пишались
людом радісним і ясним,

мов колоссям наливались («Колісниця») [232, с. 24].

Для людини, вписаної в християнський культурний код, руйнація сакрального перетворюється на апокаліптичні візії. Причина того, що діється в

пізніше змальованому Осьмаччиному світі, це смерть Бога. Якщо порівнювати образ Бога в Гоголя й Осьмачки, то в першого він показово новозавітний, а в другого – старозавітний. У Новому Заповіті Бог постає в іпостасі всепрощаючого, люблячого й милуючого. Завдяки Божій благодаті настає спасіння. У Старому ж – це Бог-Вседержитель і Каратель. І страх Господній – один із головних проявів ветхозавітної віри. В Осьмачки відчуття ветхозавітного Бога характеризується як спроба активізувати Божу присутність у цьому страшному зруйнованому світі. Це своєрідна спроба «струсонутися» людей, щоб вони схаменулися й припинили свої злочинства й тотальне богохульство. Гоголь за своєю сутністю євангеліст, він нагадує людям: «Будьте не мертвые, а живые души. Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом» [69, XI, с. 392]. У нього немає такого відчуття страху, який прочитується в Осьмачки.

В українській культурі церква мала консолідуючу властивість: вона єднала людей та допомагала зберегти національну ідентичність. Це показано в повісті «Старший боярин». Зображуючи ставлення людей до священика Діяковського, письменник зворушливо передає це почуття пошани: «І коли дзвін лунав з тернівської церкви, скликаючи вірних на молитву чи то в неділю, чи в суботу, то серце в кожного українського селянина здригалося від теплого почуття кривдності і спільності однієї долі із своїм шановним панотцем» [233, с. 56]. Щодо гоголівського ставлення до священослужителів, то він подеколи сам дає показові настанови губернаторам і поміщикам взяти на себе керівництво священиками: «Объявляйте им почаще те страшные истины, от которых поневоле содрогнется их душа»; «Бери с собою священника повсюду, где ни бываешь на работах, чтобы сначала он был при тебе в качестве помощника... Возьми Златоуста и читай его вместе с твоим священником, и притом с карандашом в руках» [69, VIII, с. 326].

Завдяки храму, – говорить Еліаде, – «світ цілком освячується заново» [94, с. 33]. Святість храмів очищує землю від накопиченого гріха. В Осьмачки у «світлому образі церкви» постає сакральна Україна, зазначає О. Слоновьська [279].

Прямий зв'язок неба з храмом прослідковуємо у візуалізації вертикалі: «Місяць був прив'язаний до хреста тонесенькою павутиною, яку, спускаючися з нього на церкву, протяг нічний павук, щоб не полетів він в чорну неміреність ночі легесенькою, мов гаряче повітря, золотою бульбашкою» [233, с. 52]. Такий художній прийом подібний до гоголівської манери письма. Поетична образність зображення храму як особливого місця за допомогою суто «природніх» характеристик набуває сакрального значення: «Ніхто не знає, як я любив тишу колишніх священичих садиб <...> Коли над селами, мов купи густого білого соняшного розпеченого туману, стояли церкви, позвішувавши вниз дзвони, прислухаючися ними до останніх своїх звуків, вирваних дзвонарями минулої неділі і кинутих на перелетні степові вітри, аби вони віднесли їх, неначе журавлів, з притишеним гудінням аж до далеких морських берегів і там затихли з ними в гуркоті хвиль» [233, с. 76].

Про вертикаль божественної світобудови й церкви як продовження неба на землі свідчить наступний уривок зі «Старшого боярина»: «Церква тим боком, що на схід, сполукою ранішніх подошових кольорів казково червоніла. Аж небеса у найдальшу височінь, в яку тільки людське око могло сягнути, двигтіли свіжим і білувато-прозорим її настроєм, який здавався продовженням дзвіниці на найдзвінкіші, ще не збуджені гамором дня верхи степових лун» [233, с. 83].

Якщо спочатку в Осьмачки образ храму був «підсвічений» сонцем чи місяцем, то тут церква вже змальовується в темних кольорах. Опис священної будівлі вражає своєю понурістю, а не урочистістю: «А церква на вигоні і без хрестів і без вікон, з опалою щикотуркою якоюсь рудою понурістю витягалася над селом і робила кладовище чорнішим і поле пустельнішим» [230, с. 88]. Нерадько бачить «облупану з порозбиваними вікнами» церкву <...> У банях були повибивані вікна <...> Здавалося Нерадькові, що діра у двох банях наскрізь утворилася раптово од якогось пострілу <...> І йому здавалося, що і його прострелено так само, як і церкву, і що із нього кров тече похожа на важке вечірнє світло заходу» [230, с. 33]. У похмурих кольорах митець зображує й церкву в рідному селі, у якій «в огряді паслися і кози, й вівці, і будяки росли з-під брам»:

... Але, неначе копита у коней,
піску, в мазуті, в кізяці,
були на стінах і святі ікони,
і біля криласу стовпці <...>.

А «Страсть Христова», цвяхи й терні чорні,
й гостряк холодного меча
навіки зникли в вічності просторій
від комсомольського квача («Неминучість») [232, с. 169].

Розглядаючи сакральний для української ментальності образ храму в Гоголя й Осьмачки, помічаємо таку закономірність: церкви й хрести частіше описуються на тлі темної ночі, мороку й цвинтаря: «З правого боку у дворі виднілися дві церкви між тополями у місячнім сяйві. З лівого було кладовище, а внизу черницькі келії серед вишень і бузкових кущів» [233, с. 113]; або «... в монастирі тополі, церкви і хрести на кладовищі з келіями повищали, неначе навшпиньки знялися почути найдавший і, може, перший ранковий монастирський звук, що встане як хвала чи як прокляття далеким, над лісом зарожевілим небесам» [233, с. 120]. Порівняймо із гоголівським зображенням: «Страшна освещенная церковь ночью, с мертвым телом и без души людей» [69, II, с. 208]. З'являється відчуття збентеженості, страху, навіть паніки. Змальовані образи храмів вражають занедбаністю й запустінням.

Оскільки святість храму не підвладна жодному земному оскверненню [94, с. 33], то, що б не трапилося, церква все одно не втратить своєї функції «порталу» між земним і небесним і залишиться «чистою», навіть у моменти абсолютного безбожжя; а вандалів завжди знайде караюча Господня рука.

Персонаж «Плану до двору» дід Магула сумує про це: «Не ті времена. Люди цілком випали із Божого послуху. Роблять що хотять і не оглядаються на свої діла. А Бог як не десятого, то аж п'ятдесятого ударить у пам'ять. Але тепер такий паскудний гуркотливий час, що заглушає Божі ознаки. І людина гине від Божого гніву і не знає, від кого схоплюється лихо» [230, с. 144].

Церковні дзвони завжди мали сакральне значення для православних вірян та були важливим атрибутом українського церковно-релігійного життя. Адже ці звуки мають не лише суто музично-акустичну функцію, а й функціональну. Говорять і про виняткову здатність дзвонів очищати, освячувати простір. Своєрідну збочену «модифікацію» дзвонів запропонував герой повісті «План до двору» комсомолец Дуля: «Колись до церкви дзвін скликав людей, а тепер нехай Шиянів кіт скликає...» [230, с. 144]. Чоловік спіймав здичавілого kota, упхнув його в жіночий рукав та прив'язав на дзвіницю: «Такого осквернення храмів Божих, – пише Осьмачка, – не було і від початку світу» [230, с. 144]. На церковній бані хвацький комсомолец вкинув kota у відро: «Кіт кричить, а він скалить зуби до своїх товаришів: «Чи далеко чути, питає, «дзвона» [230, с. 144]. За осквернення святині відразу приходить розплата: велетенська сова уп'ялася в голову «винахідника» і виклювала йому очі. Спокутування гріхів у старозавітній традиції завжди супроводжувалося принесенням Богу жертви та пролиттям крові агнів чи інших тварин. Осквернитель Божої святині Дуля був покараний. Навіть його кров, що пролилася іржавою цівкою, не врятувала його: він осліп. А церковні «дзвони» скаженим вереском помираючої тварини моторошно лунали над селом, і «люди бачили, як із глиняника висіли котячі кишки і бачили, як капала з їх кров на ту кров, що набігла з людини. І змішалася людська кров з котячою. І осквернилася людина, наділена від Бога душею так само, як і Божий храм осквернився від людини» [230, с. 144–146].

Для людини, вписаної в християнський культурний код, руйнація сакрального перетворюється на апокаліптичні візії. Причина того, що діється в Осьмаччиному світі, – це смерть Бога. Земна історія ХХ століття сама по собі «віддає» Апокаліпсисом. Слушною в цьому контексті є думка Ольги Слоньовської про те, що священне проявляється як реальність зовсім іншого порядку, ніж природні реальності. Тому герой «осягає церкву як єдиний справжній Світ, а все навколо неї, за її межами, як хаос» [279]. Такий світогляд міститься у формулі І. Канта про два найбільш приголомшуючі людину своєю

величчю і божественним походженням моменти: зоряне небо над головою і моральний закон у собі [115].

Катастрофа настає в тому випадку, коли сакральне місце (церква) втрачає властивість протистояти натиску демонічних сил і, десакралізуючись, перетворюється на свою протилежність, у місце бісівське [19, с. 58]. У гоголівському «Вії» з'являється образ «темного» храму, на який вказує В. Денисов [86, с. 16–17]: «Церковь деревянная, почерневшая, убранная зеленым мохом, с тремя конусообразными куполами, уныло стояла почти на краю села» [69, II, с. 200]. У церкві давно не відправлялися ніякі треби, володар маєтку зовсім не переймався ані Богом, ані станом своєї душі. У цьому храмі «позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как то мрачно...» [69, II, с. 206].

Урочистий звук церковних дзвонів в Осьмачки перетворюється на акустичний колапс у передчутті катастрофи. Письменник використовує зовсім не характерні для передзвонів лексеми: «бевкання» і «гаркання», які мали характер «розпачливого алярму і божевільного бажання зробити всім живим людям у селі дошкольної муки, щоб усяке людське бажання було перелякане і кожна людська байдужість була збуджена до найвищого неспокою, до жаху. І щоб за те, що людей начальство вибило із звичайної норми душевного стану, їх же і катувати безжально, і безугавно <...> Щоб людина ніколи не могла вгору глянути і розправитися і дихнути широко грудьми...» [230, с. 42].

Апостол Павло в першому посланні до коринтян говорить: «Чи не знаєте ви, що ви Божий храм, і Дух Божий у вас пробуває? Як хто нівечить Божого храма, того знівечить Бог, бо храм Божий святий, а храм той то ви!» (1 Коринт. 3:16–17). Проводячи паралель між церквою і власним тілом, Осьмачка натякає на священність і людського тіла, у якому живе дух Господній. А влада паплюжить не лише збудовані храми, а й нищить людські душі, храми сердець. Селяни в «Плані до двору» згадують, що ще цар збудував їм церкву, але: «Чи таку, як ми хотіли? Ні не таку. Нам церкву треба святого Пантелімона, бо він глядить жнив, глядить, щоб лиха рука не спалила кіп. Так, це наш святий. А цар у нас йому церкви не

поставив, а збудував Марії Мандаліні, що охороняє дитячі захисти і прибудних дівок. Подумаєш, то справді советська свята. А нам треба сторожі, найбільше до жнив, до кіп. Окрім того, Пантелімон розганяє громом ще й чортів. Ось тепер би він нам і знадобився!» [230, с. 44–45]. Відчай охопив людський натовп: «Розганяв, розганяв, а тепер нас чорти розганяють, і ніякий святий не оступиться» [230, с. 45]. Висновок селян такий: їхні біди від того, що вони змушені молитися не тим святим.

Хоча Осьмачка надає сакральності храму, він ніби оминає це під час змалювання ікон. Ікона – це живописне, мозаїчне або рельєфне зображення Ісуса Христа, Богородиці, святих і подій Святого Письма. Осьмаччині персонажі по-різному реагують на картини християнського ритуального культу: покоївка Дунька хреститься іконі «якогось» святого. Якого саме – письменник не зазначає. Портрет тітки Лепестини із «Плану до двору» Нерадько малює краще, ніж «ото ікона св. Йони, що на котів сидить, його малював насачівський богомаз Лихолай» [230, с. 81], (а що ж може бути краще за ікону!). А головний персонаж «Старшого боярина» взагалі міркує так: «Чим відрізняється Миколай Мирлікійський, дивотворець, від Гордія Лундика?» [230, с. 63]. Можливо, Лундик, як і Святий Миколай, був (або хотів би бути) прикладом праведного життя, двері чийого дому були б відчинені для всіх, для нужденних він був би годувальником, для тих, хто плаче, – розрадником, а для знедолених – заступником?

У «Ротонді душоубців» за жахливими подіями, що відбуваються, збоку спостерігає «дуже давня, аж чорна, невелика ікона Спасителя. На ній виразно блищали тільки худі щоки божества, і над ними невиразно темніли плями очей. Та ще внизу на ній, під Спасителем, жовтіла Адамова голова на двох перехрещених кістках...» [233, с. 156]. Здається, що навіть «божество» змарніло від нагнітання негативної енергетики навколо родини Брусів. Замість того, щоб випромінювати світло, ікона навпаки його поглинає. А «худі щоки божества» й «невиразні плями очей» – це основні характеристики не лише зображеного об'єкта, а й загального становища більшості людей.

Амбівалентне ставлення до Бога виявляється в ставленні людей до ікон і їхніх функціональних значень у житті персонажів Осьмачки. Це відбувається, швидше за все тому, що герої переживають зневіру. Віра в Бога в них часом носить характер традиції, навіть механічності. Адже людина знаходиться на межі між божественним і профанним. Через великі драми, що переживають Осьмаччині персонажі, відбувається знецінення сакрального і, як наслідок, відвертання від віри. Це досить інформативні факти, які важливі для визначення коду поведінки людини та вектора руху особистості в сюжеті.

Знання християнських канонів героям Осьмачки добре відомі, але чомусь вони не беруть участі у священнодійствах, завжди спізнюються на них. Декілька разів у «Старшому боярині» зустрічаємо згадку про одну з найголовніших молитов православних християн «Достойно». Цей хвалебний гімн Божій Матері традиційно співається наприкінці літургії. Якогось особливого утилітарного значення (для чого і від чого) ця молитва не має, окрім висловлення великої шани Богоматері. Використання назви молитви «Достойно» в повісті тотожне прислівнику «пізно». Наприклад, Корецька поспішає від Варчиної наймички: «Треба йти додому... Незабаром і «Достойно» задзвонять, а до церкви вже трохи пізно» [233, с. 37] або «Якби Гордія хто спитав, чи він спав цієї ночі, то хлопець не здолав би твердо відповісти <...> Але міг би сказати тільки те твердо, що в церкві продзвонили «Достойно» [233, с. 38].

Про те, яким повинен бути справжній священик, Осьмачка говорить у повісті «Старший боярин». На прикладі отця Діяковського вимальовується образ справжнього пастира душ, які «тепер трапляються зрідка і в далеких землях». Він був найкращим господарем на весь Черкаський повіт. У нього був зразковий фруктовий сад. Свій двір священик завжди тримав у чистоті й охайності. У панотця Діяковського слуги були в нелатаній одежі і милися раз на тиждень у домашній лазні. У нього була гарна скотина, тому тричі на рік вивозили фургони годованих кабанів. Найкращий урожай завжди був у панотця, за свої кошти священик утримував фельдшера, вчив найталановитіших дітей. В усьому Дмитро Діяковський був взірцем не на словах, а на ділі. Не було «жодного старця, і

жодної сироти неприголюбленої, і жодної вдови невітшеної», коли священник був поруч. Через справжнього служителя церкви, який любив свого ближнього, були веселими й радісними «столітні діди і баби ... в білих сорочках», бо він особисто відвідував на свята всіх найстарших громадян, і давав «найбільший дан на найпекучішу потребу» найбільшому [233, с. 56].

Еталон поведінки служителя церкви захоплює навіть самого письменника. Він з насолодою описує добрі справи, які робить священник, та актуалізує увагу читача на тій Божій любові, яка має йти від справжнього християнина.

Але після загибелі його дружини священник впадає у відчай та зневір'я. Він із розпукою кричить небесам: «Гей, коли ви там не порожні, то озовіться!» [233, с. 58]. Коли отець Дмитро ставав до служби, то він «уклякав» у віттарі і мовчки плакав, як тільки зачує «Хвали, душе моя Господа». А потім знов пив сивуху доти, поки не перевелосся вже від недогляду хазяйство. Діяковський нічого ні в кого не питав, і сам не говорив, став ніби німий. Його вже не цікавила навіть донька. Священник Діяковський засинає на відкритому Святому Письмі. Потім пише в Біблії на місці, де зазвичай пишуть авторів, своє прізвище й жбурляє книгою в смілянського пристава. Дивує той факт, що шанований панотець у нетверезому стані дозволяє собі такі «маніпуляції» із предметом релігійного культу. Далі Біблія опиняється в руках прислуги. Покоївка спокійно ставить на Святе Письмо старі чоловічі чоботи, а коли одна з місцевих мешканок хоче забрати собі цей «нехитрий скарб», то дід Гарбуз припиняє її: «Куди то ти Біблію взяла? <...> Не тобі й не твоєму чоловікові перти злодійського носа у святі палітурки!» [233, с. 87]. Казилєнкова хотіла взяти книгу синові для школи. Вона прокоментувала слова старого конюха, що Біблія стане йому в пригоді, «аби сідати на неї серед хати» в очікуванні вечері. Апогеєм «біблійних» непорозумінь стає те, що Гарбуз «узяв Біблію з землі, чогось її понюхав, кашлянув, перехрестився і пішов помаленьку, не оглядаючися, з двору» [233, с. 87]. Питанням залишається: навіщо Гарбуз нюхає Біблію? Тут слід зазначити, що процес нюхання – це особлива форма присвоєння. Через імпульси, які надходять до нервової системи, створюється позитивний або негативний емоційний фон.

Відбувається своєрідна примітивна спроба осягнення сакрального. Герой «все правильно» розуміє: у руках у нього не абищо, а «святі палітурки», тому «скарб» неодмінно треба забрати собі, щоб, імовірно, бути наближеним до «святості». Тут Осьмачка застосовує досить несподіваний хід для розвитку сюжету повісті.

Своє бачення справжнього служіння Богу і людям висловлює Олена Щоголова, героїня повісті «Ротонда душогубців». Вона запитує: «Чи ви бачили коли-небудь на Великдень, як священик христосується з народом?.. Люди йдуть... ідуть. І старе, й мале, і кволе, і здорове, а він кожного цілує і каже: «Христос воскрес», «Христос воскрес». І здається, що він не витримає і, знеможений, упаде... Але ні... Він дотягає аж до того часу, коли вже остання людина йому скаже: «Воістино воскрес», а священик падає їй на уста і відповідає: «Христос воскрес». Жінка вважає, що насправді більшість священиків це роблять із обов'язку. Лише старі священики розуміють, що «так вони роблять із жалю і до себе, і до людей, що він і вони такі беззахисні перед смертю... І що єдиний день у рік всі разом переживають перемогу над почуттям приреченості». Лікарка воліє «пожаліти вслух нашу націю», сказавши кожному сказати «Христос воскрес» і поцілувати, і почути: «Воістино воскрес». «І я цілувала б і говорила б, аж доки не умерла б від знесилля...» [233, с. 372].

На тлі Осьмаччиної творчості яскраво вивищується й тема митця. У «Плані до двору» головний персонаж роману Іван Нерадько натхненно малює портрет баби Лепестини. У якийсь момент художник проривається до Божественної сфери й намальований портрет стає кращим за ікону! У цьому епізоді автор акцентує увагу на тому, що тієї миті «радість Нерадькова напружила єство незнаною і нечуваною силою, яку <...> зазнав Творець світу тоді, коли з його душі вибухали нові світи у бездонні простори неосяжності» [230, с. 81]. Нерадько бачив мало гарних картин, але нічого подібного з тими чарами, які були в його портреті, він не зустрічав! І в хлопця навернулася думка, що в ньому сидить велетенської сили художник...» [230, с. 81–82].

Як і в повісті Осьмачки, так і в гоголівському «Портреті» естетичний момент та момент віри й присутності Божественного співпадають. Наявність

Божого начала структурує світ, вносить у людське життя порядок, устатковує світ. Людина, у свою чергу, співмірює своє життя з Божественним. Так само й у мистецькій сфері слово, фарба або звук гармонізує простір, дає змогу конденсовано відчутти світ, змушує шукати суголосся та наводити внутрішній лад у душі. Невипадково митці – це обранці Господа. Ідея Божественної сутності слова була фундаментальною для Гоголя, адже воно є найвищим даром Бога людині. Відчуття обранця, медіума, деміурга, який сполучає дві сфери – Божу й земну – наявні в Гоголя й Осьмачки.

Отже, і гоголівські, і Осьмаччині персонажі займаються пошуками першопочаткового Космосу. Сакральний топос храму відтак дає змогу героям віднайти першооснови буття задля гармонійного співіснування на землі й примиренням із Творцем.

Таким чином, храм стає основним осердям осягнення сакрального. Герої Гоголя й Осьмачки відчують Божественне визначення, адже храм є тією ланкою, що поєднує людину з Небом. У контексті постійних шукань героїв топос Храму актуалізується для того, щоб наблизитися до Царства Божого.

Висновки до розділу 2

Отже, християнські цінності стали одним з найважливіших чинників, що вплинули на формування й розвиток національної картини світу.

Простеживши роль християнства в картині українського світу крізь естетичну призму Гоголя, можемо зробити висновок, що Гоголь намагається зробити інституцію Церкви дієвою, щоб сприяти активнішому введенню християнських традицій та цінностей у повсякденний обіг. Письменник виступає проти показної побожності. Гоголь воліє, щоб людські християнські прагнення не залишалися лише в мріях та думках, а були реалізовані в житті. Тобто не словом, а ділом потрібно проявляти в собі християнські чесноти. Велич і трагізм Гоголя визначається поглядом на мистецтво слова як на вище покликання письменника-християнина, який убачає в оновленому християнстві порятунок для «мертвих душ».

Чергування язичницьких ритуалів із закличками до імені Господа – головні характеристики релігійного поведінкового коду героїв Осьмачки. У народному бутті відбувається своєрідна трансформація церковних догматів: створюється нова народна релігія, заснована на елементах старого натуралістичного культу та християнської обрядовості. У концепції Осьмачки сигнали народного православ'я актуалізуються через карикатурні, свідомо перекручені імена, що створюють ефект «дистанціювання» від релігії; біблеїзми звучать в іронічно-комічному регістрі. В повсякденному житті герої Осьмачки переінакшують релігійні догми на свій лад, химерно переплітаючи християнські традиції з язичницькими віруваннями давніх українців. Водночас спостерігаємо проникнення християнської доктрини в глибини народних мас, християнізацію народного життя. Але слід наголосити, що митець не надавав такого значення православним догмам, як Гоголь, для якого питання віри було основоположним: прагнучи «оживити» консервативні релігійні устої, він апелював до першоджерел християнського віровчення.

Біблійний текст для письменників завжди залишався мірилом естетичних та етичних цінностей. Використовуючи біблеїзми, Гоголь у такий спосіб посилається на найвищий авторитет – Бога. Письменник прагне підкріпити задекларовану естетичну картину світу біблійними істинами. Гоголь показав себе не лише знавцем, але й інтерпретатором євангельських текстів. Біблійні алюзії, простежені у творчості Осьмачки, розподілено на три умовні групи: біблійні образи, символи й топоніми. Перед читачем відкривається широке поле біблійних топосів, які формують позачасовий діалог у художніх картинах світу. У Гоголя й Осьмачки алюзії зі Святого Письма несуть енергію сакралізації та випромінюють високий словесний реєстр.

Дантівські мотиви у творчості Гоголя й Осьмачки розкрили нові грані стильової манери митців. Типологічні аналогії, які дали «вихід» у світ Данте, простежені через домінуючі релігійного світогляду: учительство, страждання, пекло на землі й фінальне Преображення. Звернення письменників до Данте – це своєрідний спосіб універсалізації думки; завдяки цьому долучаються до дантівських «формул» буття.

Зображення храму – одне з найголовніших утілень будь-якої епохи. Метафоричне зображення священного місця передає основні риси розвитку суспільства. Епіцентром художнього світу Гоголя й Осьмачки постає образ храму, що вражає занедбаністю й запустінням. Персонажі аналізованих письменників знаходяться в пошуку Бога. У храмі на героїв сходять хвилюючі одкровення. Герої Гоголя й Осьмачки відчують Божественне начало, адже храм поєднує людину з Небом. Топос Храму актуалізований для того, щоб досягти найвищого християнського щабля – увійти в Царство Боже.

Осмислення ролі християнства крізь естетичну призму Гоголя й Осьмачки допомогло зробити висновок про націєтворчий фактор релігії в художній практиці митців.

РОЗДІЛ 3

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПОВІДІ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ Й Т. ОСЬМАЧКИ

3.1. Теоретичні аспекти проблеми: система нарації та система оповідачів

Проблема співвідношення наративних стратегій і стильових особливостей оповіді, особливо природи стилю митців, досить продуктивна для сучасної літературної науки, про що свідчить низка досліджень й у вітчизняній, і в зарубіжній філології останніх років.

Третій розділ дисертації аргументує зосередження уваги на структурі оповіді та наративних стратегіях.

В. Виноградов стверджує, що «стилістика художньої літератури безпосередньо пов'язана із загальною системою літератури в цілому, навіть для характерних для даної епохи структурних типів літературних творів, які організують і визначають цю систему літератури, а також зі стилями письменників, їх шкіл та напрямів» [51, с. 203]. Тому, перш за все, у цьому розділі має бути висвітлена внутрішня єдність ідейно-художньої структури літературних творів та гармонійне узгодження стилю й світогляду письменників.

Ми звертаємося до поняття «нарація», оскільки структура та особливості розповіді мають безпосередній зв'язок з національною картиною світу. Як ми вже зазначали, фольклорна основа й народна культура стають головними формами наративної трансформації в оповідних структурах Гоголя й Осьмачки. Тому дослідження під такою призмою дозволить нам розглянути народно-фольклорну основу творчості митців як цілісне явище, що знаходить свій вияв у контексті наративних стратегій.

Проектування наративної онтологічної моделі на літературний ґрунт суголосне з антропологічним вектором і відбивається в понятті «картина світу».

Зміни цього феномену супроводжуються зміною уявлень про людину, появою іншого типу митця та структури художнього часу, а також, на думку О. Капленко, «відкриттям і засвоєнням тих пластів реальності, які до цього залишались незафіксованими й немовби непідвладними художньому пізнанню» [116, с. 43].

Наративність – це «розповідність», сукупність властивостей, що характеризують наратив [290, с. 82]. Базовою категорією тут виступає поняття наративу – «розповідання (як продукт і як процес, об'єкт і акт, структура і структурація) однієї чи більше дійсних або фіктивних подій, які повідомляються одним, двома чи кількома (більш чи менш явними) нараторами одному, двом або кільком наратованим» [290, с. 73]. Наратив – це не історія, а її репрезентація.

Оповідний твір характеризується складною комунікативною структурою, яка укладається з авторської та нараторської комунікації. До цих двох конститутивних в оповідному творі рівнів додається факультативний третій у тому випадку, якщо персонажі у свою чергу також виступають як оповідні інстанції (персонажна комунікація).

На кожному з трьох згаданих рівнів комунікації розрізняють дві грані: сторону відправника (адресанта) й одержувача (адресата). Відправник – це оповідач, наратор. Він є носієм знання про фінал, і тільки завдяки цій особливості він принципово відрізняється від іншого суб'єкта наративної розповіді – його «героя», який знаходиться в центрі подій і не має цього знання. Ф. Кермоуд вважав, що лише існування певного «завершення», відомого лише наратору, створює специфічне поле тяжіння, що організовує всі сюжетні вектори в загальний фокус.

Теорія розповіді (нараторологія) зосереджує увагу на моделі нарації й образі наратора [289, с. 4]. Структура цього образу залежить від того, як він сприймає світ. М. Ткачук указує на те, що головній проблемі «співвідношення наратора з мовною манерою створених ним персонажів, підкорюються всі інші, набуваючи більшої чи меншої ваги залежно від змодельованих історичних і художніх обставин» [289, с. 4]. Мається на увазі співвідношення епічного, ліричного й драматичного начал, тобто повіствування (діалоги, монологи тощо), розповіді

наратора про людей і події та їх показу читачеві. Наратор організовує оповідь чи розповідь, відбір матеріалу, хронологію викладу подій у творі, сюжетно-композиційну структуру тексту й художню манеру викладу. Це свідчить про те, що читач має справу з образом наратора, який «набуває ознак актанта» [289, с. 5].

В «Наратологічному словнику» О. Ткачука, подається таке визначення наратора – «це той, хто розповідає в тексті» [290, с. 83]. Щонайменше існує один наратор і наратив. На позначення першоособового наратора в українському літературознавстві вживають термін оповідач, а третьоособового – розповідач [290, с. 83–84].

Літературознавці визначають два основні типи наратора – експліцитний (явний) або імпліцитний (неявний). Він може бути «більш чи менш явним, обізнаним, всюдисущим, самосвідомим і надійним, може розташовуватися на більшій чи меншій дистанції від наратованих подій чи ситуацій, персонажів і/або наратора. Дистанція може бути часовою (я наратую події, що трапилися три години чи три роки тому), дискурсивною (я наратую власними словами те, що персонаж сказав, чи я використовую його власні слова), інтелектуальною (я інтелектуально вищий від мого наратора чи рівний до нього), моральною (я більш чи менш чесотний, ніж персонажі) тощо» [290, с. 83–84]. Наративні форми можуть бути реалізовані через так звану «я»-нарацію (оповідь від першої особи) або об'єктивний показ (розповідь від третьої особи). У наратології існує також поняття «позиції олімпійця», коли автор від третьої особи розповідає про події, в яких він брав участь як персонаж.

Зважаючи на ситуації, у яких перебуває наратор, визначають гомодієгетичного (фігурує як персонаж в оповіді) та гетеродієгетичного (не бере участі в описаних подіях) нараторів (класифікація Ж. Женнета). Участь оповідача у творах може стосуватися й автобіографічних фактів, й переказу історії, вкладеної в уста іншому персонажеві.

В. Шмід виокремив такі ключові риси наратора: це всезнання, всюдисущість, здатність проникнути у свідомість персонажів, наявність певної точки зору на зображувані події [332, с. 64–65]. Наратор як адресант фіктивної

нарративної комунікації сприймається читачем не як абстрактна функція, а як суб'єкт, наділений антропоморфними рисами мислення та мови.

В. Виноградов акцентує увагу на необхідності чіткого розмежування автора й оповідача. Оповідач – це *medium*, підставна особа, яка «плете словесний візерунок» [51, с. 203]. У гоголівському варіанті перед нами не просто «оповідач», а психологічний образ, який підпорядковує собі оповідь. Слушним є зауваження В. Троїцького про те, що автор ніби вживається в образ героя чи «підставного» автора розповідача, і в такий спосіб стираються межі між автором твору й автором-розповідачем. Сам автор виступає «в ролі» [292, с. 186]. Насамперед у сказі автор як суб'єкт мовлення не виявлений. Натомість суб'єктом мовлення є оповідач, і стосовно автора його мовлення сприймається як «чуже». Слідуючи бароковій традиції, Гоголь використовує словесні ігри, добирає колоритні художні засоби, активно залучає фольклор і народну мудрість (прислів'я та приказки).

М. Ткачук виказує слушну думку про те, що використовуючи слова «демократичного наратора» та ракурсу споглядання на оповідувану ним історію простежується «тягла лінія, що зумовила розвиток національної літератури» [289, с. 6]. Неповторність авторського індивідуального стилю, «витканого на живій народній мові з її багатющим арсеналом художніх засобів і прийомів нарративу» репрезентує об'єктивне повісткування, поєднане з ліричним началом, яке «по-своєму висвітлює неповторну душу людини з народу» [289, с. 6–7].

3.2. Особливості гоголівської оповіді (сказу) та структура оповідності у творчості Т. Осьмачки

Дослідження стилю письменника вимагає, передусім, уважного аналізу змісту й форми його творів. Як відомо, фольклорний стиль відзначається естетичною вагомістю, синкретичністю в плані об'єднання епічних, ліричних і драматичних способів відображення дійсності, які формують у свідомості читача реальне відображення національних особливостей життя народу.

Діалектика національного визначає тяжіння авторського стилю до міфу й фольклору як до першооснов, одвічних тем, які, будучи своєрідним моральним орієнтиром, у трансформованому вигляді збереглися й живуть у сучасній культурі. Письменники певною мірою залишаються в «полоні» епічної, фольклорної традиції, адже фольклор, як відомо, є одним з ефективних інструментів соціорегуляції, етнокультурного та соціального задоволення, вирішення завдань етнічної самобутності й виживання.

Учені характеризують фольклор як найважливіший елемент духовного життя етносу, його усвідомлення соціально-історичної значущості своєї народно-поетичної творчості. Правомірно говорити про те, що саме фольклорна стилізація авторського тексту акумулює інтелектуальну енергію народу та найповніше виражає поетичний талант митця.

Творчість Гоголя репрезентує такий особливий різновид оповідної манери як сказ. Це специфічний тип оповіді, вибудований як монолог оповідача-декламатора, який має своєрідну мовленнєву манеру з властивими їй елементами театральності, «літературного артистизму» та стилізованої під фольклор «живої усної імпровізації» (Б. Ейхенбаум).

Характерною прикметою оповідності раннього Гоголя є химерне переплетення двох різнорідних ліній – розмовно-сказової манери з піднесено-ліричною оповіддю. Найвиразніше сказовий тип викладу в повістях Гоголя демонструє оповідач старий пасічник Рудий Панько. У створеному образі вгадується типовий представник з народу з властивими йому «живим» гумором, іронією, артистизмом, спонтанністю, імпровізацією. Його присутність у повістях Гоголя набуває особливої функціональності: такий наратор стає повноцінним суб'єктом художнього світу письменника, візуально оприявнюється в ньому.

Гоголівський наратор виведений з образів оповідачів-балагурів. Письменнику вдалося змоделювати таку структуру мовлення Рудого Панька, щоб повністю відтворити образ мислення людини з народу, і у такий спосіб демократизувати художню прозу [289, с. 9–10]. Такий семантико-стилістичний різновид тексту наратора як сказ будується як розповідь відокремленої від автора

особи, яка має своєрідну власну мовленнєву манеру [315, с. 186]. Для нас сказ цікавий у вузькому значенні, запропонованому А. Квятковським: це особлива форма авторського мовлення впродовж усього твору в дусі мови й характеру тієї особи, від імені якої ведеться оповідь [121, с. 140]. Особливістю побудови «сказу» є його орієнтація на читача-співрозмовника, до якого оповідач звертається безпосередньо.

Довгий час літературна практика сказу залишалася осторонь теоретичних обґрунтувань. Але активізація суспільного життя, яке підвищило роль живого слова, та інтерес філології до проблем діалектології сприяли появі праць Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова, В. Виноградова, М. Бахтіна.

Першою спробою теоретичного формування проблеми сказової форми оповіді стала стаття «Ілюзія сказу» Б. Ейхенбаума (1918). Учений спирається на дослідження німецьких знавців та обґрунтовує тезу про слухову філологію. Він наголошує на тому, що художнє мовлення повинно розглядатися як мовлення, що лунає [344, с. 152].

Характерними прикметами усного сказу, за Б. Ейхенбаумом, є елементи розповідності та жива усна імпровізація [344, с. 153]. А фігура оповідача, який є носієм живого слова, «не просто розповідає, а розігрує, декламує» [67, с. 155].

В. Виноградов пропонує таке визначення сказу: це «своєрідна літературно-художня орієнтація на усний монолог оповідного типу; це художня імітація монологічного мовлення, яка втілює в собі оповідну фабулу, ніби будується в порядку її безпосереднього говоріння» [50, с. 27].

«Сказ робить слово фізіологічно відчутним, – зазначає Ю. Тинянов, – уся оповідь стає монологом... і читач входить в оповідь, починає інтонувати, жестикулювати, посміхатися. Він не читає оповідання, а грає його. Сказ уводить у прозу не героя, а читача [293, с. 160].

Сказ у Гоголя організується шляхом перерізування тієї сюжетної лінії, яка в заголовку визначається як основна, побічними епізодами, «кумедними випадками», які виринають раптово, унаслідок вільних, без логічних перешкод

асоціацій [50, с. 26]. Ламана композиція – це особлива форма монологічного мовлення Гоголя.

Аналізуючи гоголівську «Шинель», Б. Ейхенбаум запропонував розрізнити два види комічного сказу:

1) оповідний, який характеризується жартами, смисловими каламбурами;

2) відтворювальний, коли автор уводить прийоми словесної міміки й жестів, винаходить особливі комічні артикуляції, примхливі синтаксичні розташування тощо. У такому випадку ніби криється актор [344, с. 172].

Головним правилом «сказу» є те, що в читача повинна виникнути ілюзія, що перед ним не книга, а життя, яке відбувається у його присутності [249, с. 4]. Сказова форма оповіді відображає прагнення до реалізації принципів народності, який виражає дух нації й дає їй можливість говорити безпосередньо від свого імені. Звідси й постійне прагнення спертися на «чуже» мовлення, тяжіння до «літературного артистизму» автора, «театральності», фольклорної стилізації. Тут знаходить свій вияв народний характер та авторська індивідуальність.

Урахування цих характеристик дає змогу стверджувати, що сказ – це двоголоса оповідь, яка співвідносить оповідача й розповідача, утилізується під усний, театральний імпровізований монолог людини, що має спічутливо налаштовану аудиторію, безпосередньо пов'язану з демократичним середовищем й орієнтованим на це середовище [249, с. 34].

У перших повістях Гоголя з'являється незвичний для російського читача розповідач. У такий спосіб у письменника формується сказовий тип нарації, яка характеризується, по-перше, абсолютною впевненістю розповідача, що «люб'язному читачеві» слід знати історії диканських вечорниць; по-друге, гоголівські оратори організовують суспільну думку з упевненістю в тому, що мають право на це, адже за ними традиції та колективний досвід; по-третє, превалювання понять «ми» й «вони» [249, с. 66–67]; а також своєрідною «вищістю» розповідача, адже його «Я» набирає сили й гучності.

Гоголівський сказ характеризується наявністю фантастичної площини. Функція фантастичного в сказі – визначити рівень самосвідомості розповідача. Фантастичність у сказі не лише підключає свідомість розповідача до загальнонародного, але й обмежує сприйняття розповідача до суб'єктивного [249, с. 72].

Для сказової форми оповіді, що властива для раннього Гоголя, притаманний такий тип розповідача, який виступає від імені собі подібних в усній манері «демократично орієнтованого мовлення» [249, с. 30].

М. Бахтін помітив, що наративна структура гоголівських «Вечорів» нагадує манеру письма Ф. Рабле у «Гаргантюа і Пантагрюелі». Дослідник зазначив, що передмова до «Вечорів» схожа з прологами Рабле, які «побудовані у вигляді фамільярної розмови з читачем» [29, с. 486]. Тож необхідним компонентом сказової форми є активний слухач-співрозмовник. Його активність реалізується наступними способами:

– пряме звернення до співрозмовника. У передмові до «Вечорів», наприклад, Рудий Панько розповідаючи про вечорниці, звертається безпосередньо до аудиторії: «У нас, мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему, или куму) – у нас, на хуторах, водится издавна: как только окончатся работы в поле, <...> только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брежет огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрыпка, говор, шум... Это у нас вечерницы! Они, изволите видеть, они похожи на ваши балы <...> На балы если вы едете, то именно для того, чтобы повертеть ногами и позевать в руку; а у нас соберется в одну хату толпа девушек совсем не для балу <...> и сначала будто и делом займутся <...> но только нагрянут в хату парубки с скрыпачем – подымется крик, затеется шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя» [69, I, с. 103];

– уведення читача в монолог («Вы спросите, отчего они жили так?» [69, I, с. 139]; «Смейтесь; однако ж не до смеха было нашим дедам...» [69, I, с. 151]; «Вам, верно, случалось слышать где-то валящийся отдалённый водопад... Не

правда ли, не те ли самые чувства обхватят вас в вихре сельской ярмарки...?» [69, I, с. 115]);

– повтори, спрямовані на те, щоб емоційно активізувати слухача («Вишь, дьявольское место! Вишь, сатанинское наваждение!» [69, I, с. 311]);

– «межа гучності». У сказі це завжди негучна бесіда. Силу звуку можна вловити в розмовній інтонації та ритмі оповіді (У «Травневій ночі, або Утопленій» оповідач веде уявну бесіду з читачем: «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи? Всмотритесь в неё...» [69, I, с. 159]).

Оповідач завжди з довірою розраховує на співпереживання аудиторії. Співрозмовник й оповідач у цьому випадку – одnodумці, тому їм немає потреби підвищувати голос [249, с. 30].

Щоб склалася сказова форма оповіді, необхідні такі умови:

1) оповідач стилізований під розповідача, який виступає або як повноправний представник демократичного середовища, або орієнтований на нього. Індивідуальна думка розповідача при цьому безпосередньо коригується колективною свідомістю;

2) відносна самостійність розповідача зі своїм суб'єктивним сприйняттям, що обов'язково відрізняється від авторського.

Це зумовлює сюжетно-композиційну структуру, у якій панує асоціативно-імпровізаційний спосіб викладу думок. Це можуть бути відступи, що уповільнюють хід подій;

3) створення особливого світу, у якому об'єднуються ті, від чийого імені говорить розповідач, і «своя» аудиторія, унаслідок чого виникає коло «своїх». Тому автор і читач знаходяться на позиції «зовнішнього спостереження», погляду збоку;

4) як наслідок складаються такі особливості мовленнєвого стилю, як: мозаїчне ліплення тексту за допомогою розмовних формул, які можуть стати повторюваними мотивами, та вибудовування розмовної інтонації, що має на меті стилізацію під ритм розмовного мовлення, розрахованого на «своїх» [249, с. 33].

Як бачимо, у створеному Гоголем образі оповідача наявна авторська іронія, а за невибагливими висловлюваннями гоголівських розповідачів яскраво знаходить себе «висока ідея автора» [249, с. 65].

Структура оповідності у творчості Осьмачки характеризується, передусім, тим, що оповідь ведеться від третьої особи. Усі його розповіді побудовані за верховенством наратора. Творам Осьмачки притаманний дієгетичний тип наративу. Художня структура творів впливає з організації свідомості особи, від імені якої ведеться виклад історії. Подеколи зустрічаються й приклади мовлення діалогів як міметичних записів чийхось думок та слів. У цьому сенсі поняття «дієгезис» розглядається як формула, яка концептуалізує контроль наратора над усією розлогістю оповіді про дії певних персонажів, і який говорить без видимого посилання на джерело інформації. У випадку Осьмачки спостерігаємо гетерогетієтичного наратора, тобто такого, що оповідає не про власний досвід у житті, а про інших людей. Функціонально важливим є те, що наратор не залучений у розказувану ним історію.

Трапляються одиничні випадки, коли наратор звертається до читача та апелює до його досвіду: «Ми всі бачили не раз...» [233, с.81]. На це вказує О. Лапко у статті «Оповідач як форма репрезентації авторської свідомості (на матеріалі повісті Т. Осьмачки «Старший боярин»)» [149]. Хоча загалом наратор «тихий» («непомітний») (термінологія за Р. Петчем), він немовби ховається за зображеним світом, одягає таку собі шапку-невидимку, демонструючи свою неприсутність.

Тамара Гундорова в праці «Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» наголошує на слові як знаку національної нарації. Визначальною підставою культури Модерну є складання розгорненої й об'єктизованої нарації (оповіді). В українській літературі другої половини ХІХ ст. такий тип нарації в межах розгорнутого романтичного «українофільства» й позитивістського народництва тяжіє до національної нарації. Мова йде про таку оповідь, яка у своїх концептуальних вимірах відображає ідеологію (або ж міфологію) складання, формування й утвердження нації. Такий

тип нарації зумовлюється, отже, скерованістю на національну ідентичність, тобто розгортає соціокультурну реальність під кутом зору певної уявної (ідеальної) сукупності, спільноти, що мислиться як нація [75, с. 233–239].

Тексти Осьмачки загалом презентує безособовий наратор, що відповідає всезнаючому розповідачеві. Тому в канві тексту можна розмежовувати суб'єктизовану розповідь персонажів («subjective telling») та об'єктивізований показ-зображення («objective showing»). Ця термінологія належить Н. Фрідману.

Розповідач у «Старшому» боярині», «Плані до двору», «Ротонді душолюбців» сприймається неначе відсутній, як індивідуалізовано зображена особистість. Його позиція не співпадає й одночасно не протиставляється авторській. Наратор не втручається в розгортання подій у зазначених творах.

Проте не завжди наратор утримується від коментарів і власної оцінки. Це виявлено наприкінці третього розділу в «Ротонді душолюбців»: розповідь про «зустріч» дорослого чоловіка Маздигона з юною сільською дівчиною, який її «осмалив». Маздигін каже Гапусі, що їй вже слід іти додому. Вона пішла, а «до його в ліжку вскочила» велика собака. У цьому епізоді наратор показує своє обурення: «Та це мені не цікаво. Мені шкода Гапусі, і навертається думка, що знов такі часи настали для нашої батьківщини, коли бідна людина мусить поступатися собою навіть і собаці...» [233, с. 174].

Авторське ставлення до своїх персонажів виявляється через їх називання. Оскільки його герої несатиричні, він наділяє гротескними іменами лише другорядних персонажів, здебільшого селян, або персонажів, які так чи інакше мають вторинне значення: Марфа Посмітюха, Гарбуз, Кунделька, Сіромчиха, Цицанівна, Гапка Казилєнкова («Старший боярин»); Шелестіян, Копитько, Клунок, Кошелик, Дуля, Магула Гатайшка, Лепестина («План до двору»); Парцюня, Казко, Мотузка, Мадес («Ротонда душолюбців»).

Розповідач виражає своє оцінне ставлення до героїв, зображуючи портрети, інтер'єри тощо. У творах наявні розлогі авторські відступи, у яких зосереджуються думки письменника.

Оповідна організація тексту орієнтована на пояснення реальних чи, подеколи, ірреальних подій. У «Старшому боярині», наприклад, це епізоди пов'язані з появою демонічного Маркури Пупаня на своєму чорному коні Ремезі, який доводив сільських жінок до самогубства.

Виявити наративну стратегію, якої дотримується автор, можна й за заголовками творів і розділів. Показовою в цьому плані є повість «План до двору». Влучні, розлогі назви до творів часто містять у собі головну ідею твору: «Благання там, де не треба», «Благородство перемагає», «Зло проти бунту добра», «Сліпа доля веде тільки сліпе серце», «Події, від яких тріснуло б і небо, якби воно мало серце», «Найщиріша молитва іскрить на тих висотах, що і падуча зоря», «Натхнення з'являється у людській душі так само несподівано, як і блискавка у купі хмар серед неба», «Підтравність стає рівним товаришем лютого нахрапства», «Самотність народу», «Де зло переможно крокує, там гроби ніколи не стуляють свої пащеки» тощо. Усе це впливає на оформлення індивідуального ідіостилю письменника.

У творах майстерно вписані вставні епізоди, де персонажі оповідають свою історію від власного імені. Це дуже характерно для творчості Осьмачки. Вони ускладнюють дію загального сюжету. Якщо персонажі виступають як оповідні інстанції, маємо справу з персонажною комунікацією.

Це є системою організації оповіді в першій частині «Ротонди душогубців» («Вступ»). Тут мова йде про те, як Сталін приїздить подивитися на «вірних слуг революції». «Революціонери» Казько, Парцюня, Мотузка один за одним ведуть свої моторошні оповіді про те, як стали катами. Повісткування ведеться від імені персонажів. Можемо спостерігати ритм появи таких оповідей. Жахливі оповіді катів не впливають на розвиток сюжету, але готують читача до страшних реалій зустрічі персонажів з цими нелюдами.

У «Старшому боярині» оповідач також вписує історії, розказані самими персонажами. Це й напівміфологічний герой-анцихрист Маркура Пупань, про якого розповідає тітка Гордія Лундика Горпина Корецька; і історія про священника Діяковського, яку ми дізнаємося з вуст діда Гарбуза; і розповідь Варки про своє

нестерпне навчання в місті та знуцання над нею оточуючих людей тощо. У творах це локальні, немасштабні епізоди. Розповідь персонажів іноді просто розважає читача, подеколи заповнює паузи, а іноді навіть міняє хід подій. Це визначає композицію літературного твору.

Отже, моделюючи структуру оповідності у творчості Осьмачки, ми робимо висновок про те, що з одного боку, художня структура творів впливає з організації свідомості особи, від імені якої ведеться виклад історії, а з іншого, – наратор намагається не втручатися в розгортання подій і, тим самим, ніби відсторонюється від оцінних суджень. Усе це безпосередньо «працює» на індивідуальний ідіостиль письменника, який, звичайно, відрізняється від фольклорної стилізації, але в той же час зберігає цю схильність до народно-фольклорних взаємовпливів.

Природа таланту Гоголя й Осьмачки полягає в тому, що їх цікавили саме національно-виразні явища. Це наштовхувало письменників на пошуки національної форми. У сказі оповідач, перш за все, орієнтується на усне мовлення. На усне мовлення орієнтована також мова казки, яка повинна відтворювати стиль розповіді. Синтаксичні прийоми виразності, зазвичай, для художньої специфіки казки представлені питальними конструкціями, які використовуються для «внутрішнього мовлення» персонажів. Одна з головних функцій внутрішнього мовлення – комунікативна, тому що автор створює внутрішнє мовлення персонажа таким чином, щоб зробити його зрозумілим передовсім для читача. Казкове мовлення відзначається апозиопезисом – синтаксичним прийомом, який полягає в тому, що мовець робить довгі паузи між словами, оскільки він наляканий, схвильований або просто не знає, що сказати в цій ситуації. Авторські звернення допомагають установити дружній контакт, взаєморозуміння з читачем.

3.3. Стил ь казки в наративній структурі творів М. Гоголя й

Т. Осьмачки

Наративні стратегії Гоголя й Осьмачки мають багатий репертуар. Але наша увага, перш за все, буде прикута власне до одного аспекту, який, з нашої точки зору, несе на собі виразний відбиток національно-художнього мислення. Йдеться про вияв стилю казки та його вплив на оповідні особливості та манеру письма митців. Казка утримує в собі алгоритми національного світовідчуття. У ній наявні готові застигли образні елементи, починаючи мотивів.

За О. Веселовським, мотив – це найменший елемент сюжету [46]. За нашими спостереженнями, сюжетика багатьох гоголівських та Осьмаччиних творів структурується за принципом казкової мотивної комбінаторики. Наприклад, найяскравіше вони представлені в повісті «Ніч перед Різдвом» Гоголя та «Старшому боярині» Осьмачки, де наявні основні мотиви, орієнтовані на казку.

За теоретико-методологічну основу нами взято праці В. Проппа, у яких подається детальне структурування казки та досліджуються історичні коріння чарівних казок [250]. Послуговуючись проппівською термінологією та накладаючи виокремлені ним основні казкові мотиви, маємо за мету проаналізувати обрані твори крізь цю призму. Для досягнення поставленої мети потрібно вирішити такі завдання: з'ясувати основні мотиви чарівної казки (за Проппом); визначити головні структурні компоненти казкового сюжету. Структура творів та добір мотивів, що створюють їхні сюжети, побудовані за типовою казковою структурою. Схематично можна її накреслити так: благополучне життя героя, здобування знань → пророцтва щодо наближення лиха → лихо → спорядження героя в дорогу → перебування у «великому будинку» → боротьба за красуню → бій зі «змієм» → звільнення населення від зазіхань ворога → завоювання «дами серця» → весілля.

Повісті «Ніч перед Різдвом» із циклу «Українських повістей» Гоголя є яскравим прикладом казкового нарративу, оскільки в канві її тексту наявні основні мотиви, що дають змогу розбудови оповіді, орієнтованої на казку.

Сюжет роботи побудуємо за принципом послідовної появи тих чи інших мотивів у творі.

Експозиція гоголівської повісті відкривається описом ідилічної картини зимової передсвяткової ночі: «Последний день перед Рождеством прошел. Зимняя, ясная ночь наступила. Глянули звезды. Месяц величаво поднялся на небо посветить добрым людям и всему миру, чтобы всем было весело колядовать и славить Христа. Морозило сильнее, чем с утра; но зато так было тихо, что скрип мороза под сапогом слышался за полверсты. Еще ни одна толпа парубков не показывалась под окнами хат; месяц один только заглядывал в них украдкою, как бы вызывая принаряживавшихся девушек выбежать скорее на скрипучий снег» [69, I, с. 201]. Ця вихідна ситуація не є функцією, за Проппом, вона має досить вагому семантику часопросторового визначення. З перших рядків читача охоплює властивий казці «особливий настрій епічного спокою» [250, с. 132]. Але цей настрій оманливий, адже дуже скоро на оповідній сцені досить жваво розгортатимуться події, що характеризуватимуться динамічністю й напруженістю. «Першопочатковий ефект спокою – лише художня оболонка, що контрастує з внутрішньою пристрасною й трагічною, а іноді й комічно-реалістичною динамікою» [250, с. 132].

За теорією Проппа, морфологічно чарівною казкою може бути названий «будь-який розвиток від шкідництва чи нестачі через проміжні функції до весілля або до інших функцій, що використовуються як розв'язка» [250, с. 70]. У гоголівській повісті з самого початку вимальовується такий показовий епізод – «шкідництво й нестача»: «А ведьма, между тем, поднялась так высоко, что одним только черным пятнышком мелькала вверху. Но где ни показывалось пятнышко, там звезды, одна за другою, пропадали на небе. Скоро ведьма набрала их полный рукав <...>. Между тем чорт крался потихоньку к месяцу, и уже протянул было руку, схватить его; но вдруг отдернул ее назад, как бы обжегшись, пососал

пальцы, заболтал ногою и забежал с другой стороны, и снова отскочил и отдернул руку. Однако ж, несмотря на все неудачи, хитрый чорт не оставил своих проказ. Подбежавши, вдруг схватил он обеими руками месяц, кривляясь и дуя перекидывал его из одной руки в другую, как мужик, доставший голыми руками огонь для своей люльки; наконец поспешно спрятал в карман и, как будто ни в чем ни бывал, побежал далее» [69, I, с. 202–203].

Так звані «герої-антагоністи» завдають шкоди мешканцям невеличкого села. Викрадення зірок і місяця – абсолютно казковий хід. Ця функція надзвичайно важлива, оскільки саме завдяки їй і створюється рух казки. Отже, зав'язка розпочинається власне шкідництвом. Казкові форми шкідництва надзвичайно різноманітні. Пропп наводить цілу низку можливих ходів, наприклад шкідник може викрасти людину, забрати чарівну річ, зіпсувати посіви, привласнити або знищити врожаї, навіть можливе викрадення світла [250, с. 27–29].

Вилучення природніх світил у «Ночі перед Різдвом» – це своєрідне вимкнення освітлювальної рампи на сцені, де розгортатимуться події. У суцільній пільмі важко розгледіти чіткі абриси дійових осіб, тому це уможлиблює появу казкових персонажів та феєрію несподіваних ходів, притаманних чарівній казці.

Викрадення місяця чортом – це акт помсти ковалю Вакулі за картину Страшного суду, яку він намалював. На сторінках цієї повісті в образі чорта яскраво вимальовується мотив змія та змієборства. Змій, або дракон – одна з найскладніших і нерозгаданих фігур світового фольклору й релігії. Зазвичай змія зображується в образі викрадача та руйнівника. Із часом образ змія «модифікується», і в казках пізніших часів у ролі викрадача виступають чорти, нечисті духи тощо. Пропп указує на деформацію цього персонажу під впливом сучасних казкареві релігійних уявлень [250, с. 301]. «Битва» чорта із талановитим ковалем Вакулою – це не бій в прямому розумінні цього слова, це віртуальний баттл, який призвів до екстрадиції представника пекла з території землі: «Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на церковной стене в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день страшного суда, с

ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный чорт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем, чем ни попало. В то время, когда живописец трудился над этою картиною и писал ее на большой деревянной доске, чорт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею картину; но, несмотря на всё, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора, и с той поры чорт поклялся мстить кузнецу» [69, I, с. 203–204]. Помста «змія» вправному маляреві стає обрамленням романтичної історії манірної нареченої та задоволення ковалем її примх, а приборкання чорта стає своєрідним «надзавданням», яке повинен виконати закоханий герой.

Шкідництво чорта в «Ночі перед Різдвом» проявляється не лише в прямому перешкоджанні процесу написання картини. Герой-шкідник робить це через посередництво інших дійових осіб. Він заважає місцевим жителям, штучно провокуючи заметіль, робить усе можливе, щоб персонажі збилися зі шляху: «Чорт между тем, когда еще влетал в трубу, как-то нечаянно оборотившись, увидел Чуба об руку с кумом, уже далеко от избы. Вмиг вылетел он из печки, перебежал им дорогу и начал разрывать со всех сторон кучи замерзшего снега. Поднялась метель. В воздухе забелело. Снег метался взад и вперед сетью и угрожал залепить глаза, рот и уши пешеходам. А чорт улетел снова в трубу, в твердой уверенности, что Чуб возвратится вместе с кумом назад, застанет кузнеца и отпотчевает его так, что он долго будет не в силах взять в руки кисть и малевать обидные карикатуры» [69, I, с. 212].

У той час чорт перебував на гостинах у Солохи. Ця жінка вмiла причаровувати до себе чоловіків. Селом ходили чутки, що вона відьма: «...кое-где начали поговаривать старухи, особливо когда выпивали где-нибудь на веселой сходке лишнее, что Солоха точно ведьма; что парубок Кизяколупенко видел у нее сзади хвост величиною не более бабьего веретена; что она еще в позапрошлый четверг черною кошкою перебежала дорогу, что к попадье раз прибежала свинья, закричала петухом, надела на голову шапку отца Кондрата и убежала назад» [69,

I, с. 212]. Місцевий чередник Тиміш Коростявий «...не преминал рассказать, как летом перед самою Петровкою, когда он лег спать в клеву, подмостивши под голову солому, видел собственными глазами, что ведьма с распущенною косою, в одной рубашке, начала доить коров, а он не мог пошевелинуться, так был околдован; подоивши коров, она пришла к нему и помазала его губы чем-то таким гадким, что он плевал после того целый день» [69, I, с. 212]. До Солохи любили навідатися чоловіки: «Шел ли набожный мужик или дворянин, как называют себя козаки, одетый в кобеняк с видлогою, в воскресенье в церковь или, если дурная погода, в шинок, как не зайти к Солохе, не поестъ жирных с сметаною вареников и не поболтать в теплой избе с говорливой и угодливой хозяйкой» [69, I, с. 211]. Зважаючи на ці факти, слід зазначити, що в казках їжа й частування неодмінно згадуються при зустрічі з ягою та багатьма еквівалентними їй персонажами. У казкових сюжетах персонаж неодмінно входить до хати яги, знаходить накритий стіл і пригощається. Це постійна, типова риса яги: вона годує, пригощає героя [250, с. 160]. Солоха наділена цими характеристиками. Вона, як і казкова яга, також літає на мітлі. «Інша особливість образу яги – це її різко підкреслена жіноча фізіологічність. Ознаки статі перебільшені: вона малюється жінкою з величезними грудьми» [250, с. 168]. Натяк на це є і в Гоголя, коли до Солохи прийшов «погуляти» дяк Йосип Никифорович. Спочатку чоловік хтиво торкається повної руки господині, потім шиї, яку прикрашало намисто. Вірогідніше всього прикраса спадала на груди жінки, тому дякова увага була так прикута нібито суто до жіночого аксесуара.

За канонами казки події розгортаються тоді, коли хто-небудь із «старших» від'їздить із дому. Пропп наводить такі приклади відлучки героя: батьки від'їжджають на роботу або князь їде в чужі краї. Розповсюджені форми – це від'їзд на працю, у ліс, торгувати, на війну та більш загальна – «у справах» [250, с. 24]. Цей обов'язовий казковий мотив від'їзду члена родини наявний у «Ночі перед Різдвом». Однією в будинку на Святвечір залишається красуня-дочка Оксана. Її батька козака Чуба вдома не було. Юна дівчина милується своїм відображенням: «...Что людям вздумалось расславлять, будто я хороша?», –

говорила вона ніби неухажно для того тільки, щоб хоч про що-небудь побалакати з собою. «Лгут люди, я совсем не хороша». Але свіже, жваве, по-дитячому юне личко, з блискучими чорними очима та невимовно привабливою усмішкою, що пропікала душу, майнувши в дзеркалі, враз довело інше. «Разве черные брови и очи мои», – провадила далі красуня, не випускаючи дзеркала, – «так хороши, что уже равных им нет и на свете. Что тут хорошего в этом вздернутом кверху носе? и в щеках? и в губах? будто хороши мои черные косы? Ух! Их можно испугаться вечером: они, как длинные змеи, перевились и обвились вокруг моей головы. Я вижу теперь, что я совсем не хороша!» і, відхиляючи трохи далі від себе дзеркало, скрикнула: «Нет, хороша я! Ах, как хороша! Чудо! Какую радость принесу я тому, кого буду женою! Как будет любоваться мною мой муж! Он не вспомнит себя. Он зацелует меня на смерть <...> «Да, парубки, вам ли чета я? вы поглядите на меня», продовжала хорошенькая кокетка: «как я плавно выступаю; у меня сорочка шита красным шелком. А какие ленты на голове! Вам век не увидать богаче галуна! Всё это накупил мне отец мой для того, чтобы на мне женился самый лучший молодец на свете!...» [69, I, с. 209].

Особлива роль відводиться зображенню її прекрасного волосся. Це характерна риса усіх казкових красунь. Пропи зазначає, що «довге волосся надає царівні особливої привабливості» [250, с. 137]. При цьому дівчата іноді носили шоломи й приховували своє обличчя. Після цього вони виходили заміж, як ми це бачимо в казці [250, с. 137].

Зачарований красою дівчини, Вакула промовляє до неї: «Если б меня призвал царь и сказал: кузнец Вакула, проси у меня всего, что ни есть лучшего в моем царстве, всё отдам тебе. Прикажу тебе сделать золотую кузницу, и станешь ты ковать серебряными молотами. Не хочу, сказал бы я царю, ни каменьев дорогих, ни золотой кузницы, ни всего твоего царства. Дай мне лучше мою Оксану!» [69, I, с. 209]. Коли коваль хоче пригорнути до себе Оксану, наміряючись поцілувати Оксану, вона відштовхує його зі словами: «Поди прочь, у тебя руки жестче железа. Да и сам ты пахнешь дымом. Я думаю, меня всю обмарал сажею» [69, I, с. 208]. У цій ситуації прослідковується мотив

«невмиваки». У казках герой часто буває брудний і вимазаний сажею, адже він уклав союз із чортом, який забороняє йому митися. Парубок «не стриждеться, не голиться, носа не втирає, одягу не міняє» [250, с. 223]. За це чорт обіцяє йому незліченне багатство, після чого герой одружується. «Невмивання, – говорить Пропп, – якимось чином готує парубка до шлюбу. Його тіло вимащували брудом і від нього вимагали, щоб він ходив так по селищу кілька днів і ночей, кидаючи брудом в бік жінок. Потім його передавали жінкам, які його мили, розфарбовували його обличчя і танцювали перед ним [250, с. 225].

Та перш ніж узяти шлюб, наречений має бути випробуваний царівною. Вона загадує йому виконати важкі завдання. Мотив «важких завдань» – один із найпоширеніших та найулюбленіших елементів казки. Ці завдання дуже різноманітні: випробування їжею й питвом (з'їсти велику кількість биків, возів хліба, випити багато пива); вогнем (помитися в чавунній розпеченій бані); завдання на відгадування; тлумачення снів; випробування на міць, спритність, мужність, терпіння тощо [250, с. 47–48]. У нашому дослідженні до уваги братимуться лише ті завдання, «які пов'язані зі сватанням, а не з передачею чарівного засобу» [250, с. 381]. Коли в хату до Оксани прийшли її подруги, дівчина помічає, що в однієї з них нові черевики: «Ах какие хорошие! и с золотом! Хорошо тебе, Одарка, у тебя есть такой человек, который всё тебе покупает; а мне некому достать такие славные черевики» [69, I, с. 216].

Зазвичай кожній казці притаманна яка-небудь нестача. Героєві, наприклад, конче потрібно мати чарівну шаблю або чарівного коня тощо. Тому персонаж вирушає на пошуки необхідної йому речі. У цьому випадку дається певний акт, результат якого створює ситуацію «пошуку» [250, с. 27–30]. Традиційна казка має різноманітні форми вираження: нестача нареченої (або друга), чарівного атрибуту (наприклад, яблука, води, коня, шаблі тощо), дива-дивного й чудасій (жар-птиці, качки із золотим пір'ям) або раціоналізованої форми – не вистачає зособів для існування, грошей тощо [250, с. 24]. Іноді нестача може бути уявною. Героя відсилають за якою-небудь «дивиною», яка насправді нікому зовсім не потрібна та яка слугує лише приводом, щоб позбавитися від персонажа. Способів,

якими усвідомлюється нестача, дуже багато. Це й заздрість, і бідність (для раціоналізованих форм) або завзятість і сила героя [250, с. 59–60].

Про нестачу повідомляється головному персонажу казки та звертаються до нього з проханням віднайти необхідне [250, с. 31]. Значення цього моменту полягає в тому, що герой змушений виряджатися з дому в далеку дорогу. Відсилення героя зазвичай подається у формі наказу або у формі прохання. Перший випадок може супроводжуватися погрозами, другий – обіцянкам, іноді – і тим, і іншим разом. Ініціатива часто йде від самого героя. Вакула, бажаючи догодити своїй коханій, зголошується знайти такі бажані черевики для своєї милої. Мотивування головного героя надає казці особливого, яскравого забарвлення [250, с. 57]. «Не тужи, моя ненаглядная Оксана! <...>, я тебе достану такие черевики, какие редкая панночка носит», – говорить хлопець [69, I, с. 216]. «Ты?» сказала Оксана, швидко й згорда глянувши на нього. «Посмотрю я, где ты достанешь черевики, которые могла бы я надеть на свою ногу. Разве принесешь те самые, которые носит царица <...> будьте все вы свидетельницы, если кузнец Вакула принесет те самые черевики, которые носит царица, то, вот мое слово, что выйду тот же час за него замуж» [69, I, с. 216]. Таке завдання примхливої дівчини, спрямоване на подолання нестачі, стає рушійною силою подальшого розгортання сюжету.

Структура казки вимагає, щоб герой обов'язково залишив дім і вирушив у дорогу [250, с. 31–32]. Тому коваль іде на пошуки черевиків (за казковою термінологією, «чарівної» речі), які носить сама цариця. Тимчасова відсутність має на меті спочатку способи віднайдення бажаної речі та пошуки шляху, на якому героя чекають різні пригоди. Далі розвивається хід дії. У казку вступає нова особа, яка може бути названа дарувальником або, точніше, постачальником. Від нього герой отримує певну річ, зазвичай чарівну, яка дозволяє згодом ліквідувати нестачу. Але перш ніж отримати чарівний засіб, герой піддається деяким випробуванням [250, с. 33].

Вакула ще не знає, як знайти черевички. Він вирішує запитати в запорожця Пузатого Пацюка: «Он, говорят, знает всех чертей и всё сделает, что захочет.

Пойду, ведь душе всё же придется пропадать!» [69, I, с. 222]. У казках герой потрапляє в руки до чаклуна, і той навчає його чаклунству [250, с. 384]. Старий запорожець був відомим у селі знахарем: «Бывал ли кто болен чем, тотчас призывал Пацюка; а Пацюку стоило только пошептать несколько слов, и недуг как будто рукою снимался. Случалось ли, что проголодавшийся дворянин подавился рыбьей костью, Пацюк умел так искусно ударить кулаком в спину, что кость отправлялась куда ей следует, не причинив никакого вреда дворянскому горлу» [69, I, с. 222]. Цей образ віддалено нагадує властивого казці вчителя-чаклуна. Коваль просить у нього допомоги, адже Пацюк, подекували, «знает всех чертей» [69, I, с. 222]. Без усіляких ускладнень знахар промовляє наступне: «Когда нужно чорта, то и ступай к чорту!» [69, I, с. 224], а далі – сакраментальну фразу: «Тому не нужно далеко ходить, у кого чорт за плечами» [69, I, с. 224].

Чорт уже чекав на свою «здобич». «Как только кузнец опустил мешок, он выскочил из него и сел верхом ему на шею» і мовив: «Это я – твой друг, всё сделаю для товарища и друга! Денег дам сколько хочешь <...> Оксана будет сегодня же наша» [69, I, с. 225]. Антагоніст намагається обдурити свою жертву, щоб оволодіти нею або її майном. «Особливою формою брехливої пропозиції та відповідної згоди є, так званий, «обманний договір» [250, с. 26–27]. У гоголівській повісті щоб «віддячити» ковалеві за всі його малювання, чорт має на меті підписати контракт із ковалем. Але, дістаючи з кишені цвяха задля підписання договору кров'ю, Вакулі вдається обдурити чорта і, вхопивши його хвоста, осідлати його. Герой і антагоніст таким чином вступили в безпосередню боротьбу. Цю форму слід відрізнити від бійки. У гумористичних казках самого бою іноді не відбувається. Після сварки герой і шкідник вступають у змагання. Герой за допомогою хитрості здобуває перемогу [250, с. 40–41]. Тепер уже чорт благає Вакулу: «Всё, что для тебя нужно, всё сделаю, отпусти только душу на покаяние: не клади на меня страшного креста!» [69, I, с. 225]. Коваль наказує чорту: «Вези меня сей же час на себе! слышишь, носи как птица! <...> В Петербург, прямо к царице!» [69, I, с. 225–226].

Як ми бачимо, один і той же персонаж в одному процесі може грати одну роль, а в другому – іншу [250, с. 62]. У даному випадку чорт – шкідник першого ходу, але помічник – другого ходу. Надалі герой грає суто пасивну роль. За нього все (або майже все) робить його помічник.

У більшості казок помічник доставляє героя в далекий край, викрадає царівну, вирішує важкі завдання, перемагає вороже військо, рятує героя від переслідувань тощо. Помічник стає вираженням сили й спритності героя [250, с. 253–254]. Зазвичай об'єкт пошуків знаходиться «в іншому» царстві. Воно може бути розташоване або дуже далеко по горизонталі, або дуже високо чи дуже глибоко по вертикалі. Для подолання цієї відстані є специфічні форми пересування: «він летить по повітрю, на коні, на птиці, в образі птиці, на летючому кораблі, на килимі-літаку, на спині велетня або духа, у візку риса», «їде по землі чи воді верхи на коні або на вовку, на кораблі, клубочок вказує шлях», «він користується нерухомими засобами сполучення (підіймається сходами), знаходить підземний хід» тощо [250, с. 40–41]. Усі способи переправи мають однакове походження: вони відображають уявлення про мандри померлого в потойбічний світ [250, с. 298].

Гоголівський коваль піднявся в повітря верхи на чорті: «Сначала страшно показалось Вакуле, когда поднялся он от земли на такую высоту, что ничего уже не мог видеть внизу, и пролетел как муха под самым месяцем так, что если бы не наклонился немного, то зацепил бы его шапкою. Однако ж мало спустя он ободрился и уже стал подшучивать над чортом. Его забавляло до крайности, как чорт чихал и кашлял, когда он снимал с шеи кипарисный крестик и подносил к нему. Нарочно поднимал он руку почесать голову, а чорт, думая, что его собираются крестить, летел еще быстрее. Всё было светло в вышине. Воздух в легком серебряном тумане был прозрачен. Всё было видно; и даже можно было заметить, как вихрем пронесся мимо их, сидя в горшке, колдун; как звезды, собравшись в кучу, играли в жмурки; как клубился в стороне облаком целый рой духов; как плясавший при месяце чорт снял шапку, увидавши кузнеца, скачущего верхом; как летела возвращавшаяся назад метла, на которой, видно, только что

сьездила, куда нужно, ведьма... много еще дряни встречали они. Всё, видя кузнеца, на минуту останавливалось поглядеть на него, и потом снова несло далее и продолжало свое...» [69, I, с. 232]. Чорт у цьому показовому епізоді бере на себе функцію казкового крилатого коня, основна функція якого – посередництво між двома царствами. У казках він переносить героя в тридцяте царство. За народними віруваннями, він часто забирає померлого до країни мертвих [250, с. 259]. Таким самим посередником був і вогонь [250, с. 263]. Просторове переміщення героя між двома царствами – характерна особливість для казки.

Герой будь-якими способами переноситься до місця знаходження предмета його пошуків. Тридцяте царство, до якого потрапляє герой у казці, відокремлене від батьківського дому непрохідним лісом, морем, вогненною рікою з мостом, де причаївся змії, або прірвою, куди герой провалюється або спускається. Це – «тридцяте», «інше», або «небувале» царство. У ньому панує горда і владна царівна (або живе змії) [250, с. 360]. У «Ночі перед Різдвом» можна простежити цей мотив так званого «тридцятого царства». Воно втілене в образі помпезного Петербурга: «...кузнец всё летел, и вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне. (Тогда была по какому-то случаю иллюминация.) Чорт, перелетев через шлахбаум, оборотился в коня, и кузнец увидел себя на лихом бегуне среди улицы. Боже мой! 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 подымались из земли, на каждом шагу; мосты дрожали; кареты летали; извозчики, фореиторы кричали; снег свистел под тысячью летящих со всех сторон саней; пешеходы жались и теснились под домами, унизанными плошками, и огромные тени их мелькали по стенам, досягая головою труб и крыш» [69, I, с. 232]. Ось як сам Вакула описує побачене: «Губерния знатная! <...> нечего сказать, дома балшущие, картины висят скрозь важные. Многие дома исписаны буквами из сусального золота до чрезвычайности. Нечего сказать, чудная пропорция!» [69, I, с. 234]. Локальність «царства» у варіанті Гоголя – реально існуюче місто. Але воно зображується

настільки майстерно, що навіть у читача ненароком перехоплює дух від цього казкового блиску та величі Північної Пальміри. Місто на Неві – це абсолютно інша площина. У казках людина переносить в інший світ не лише форми свого життя, вона переносить туди свої інтереси та ідеали [250, с. 369].

Вакула не встигає отямитися, як опиняється «перед большим домом, вошел, сам не зная как, на лестницу, отворил дверь и подался немного назад от блеска, увидевши убранную комнату...» [69, I, с. 233]. Там він зустрічає запорожців, які колись проїздили через Диканьку. Коваль просить їх узяти його з собою до цариці.

Мотив «великого дому» з'являється в казках як відголосок здійснення акту посвячення юнака, який спостерігався у різних народів. Із лісової хатинки хлопець мав переходити на кілька років у так званий «чоловічий дім». Перебування в такому будинку тривало до повної готовності юнака вступати в шлюб. Пропп наголошує на тому, що період знаходження в домі, а також обставини, що супроводжують повернення героя, є показовими під час аналізу казкових мотивів. Цей будинок по суті є «чоловічим домом». Його функції різноманітні й нестійкі. В усякому разі можна стверджувати, що в багатьох випадках частина чоловічого населення, а саме юнаки, починаючи з моменту статевої зрілості й до вступу в шлюб, не живуть у сім'ях батьків, а переходять жити у великі, спеціально побудовані будинки, які прийнято називати «чоловічими будинками» або «будинками холостяків» [250, с. 203]. Тут жили братчики. Число цих братів коливається. Їх може бути в казці від 2 до 12, але їх буває і 25 і навіть 30. У чоловічих будинках їх могло бути більше. Тут жили по кілька років до досягнення шлюбного віку [250, с. 208].

Можна зробити припущення, що зустріч Вакули з козаками у «великому будинку» – це своєрідний акт ініціації. Герой має перетворитися з юнака на чоловіка. Фінальним етапом під час посвячення є перевдягання. Вакулі наказують одягтися так само, як і запорожці. Тому він відразу «схватился натянуть на себя зеленый жупан» [69, I, с. 234]. Звичайно, у гоголівській повісті цей мотив

простежується досить поверхово, однак він має досить важливе значення, бо готує героя до шлюбу.

Усе, що якимось пов'язано з тридесятим царством, має золоте забарвлення. Це майже обов'язково золотий палац. Предмети, які потрібно дістати з тридесятого царства, майже завжди золоті [250, с. 363]. У самої мешканки цього царства, царівни, завжди наявний якийсь золотий атрибут. Нарешті герой приїздить до палацу самої цариці. Він вражає Вакулу своїми розкошами, коштовністю та золотим блиском: «Боже ты мой, какой свет!» – думав собі коваль: «у нас днем не бывает так светло». Карети зупинилися перед палацом. Запорожці вийшли, увійшли у розкішні сіни й почали йти по сліпучо освітлених сходах. «Что за лестница!» – шепотів сам до себе коваль, – «жаль ногами топтать. Экие украшения! вот говорят: лгут сказки! кой чорт лгут! Боже ты мой, что за перила! какая работа! тут одного железа рублей на пятьдесят пошло!». Пройшли три зали, а коваль усе ще дивувався. Увійшовши до четвертої, він підійшов до картини, що висіла на стіні. Це була пречиста діва з немовлям на руках: «что за картина! что за чудная живопись!» – міркував він: «вот, кажется, говорит! кажется, живая! а дитя святое! и ручки прижало! и усмехается, бедное! а краски! Боже ты мой, какие краски! тут вохры, я думаю, и на копейку не пошло, всё ярь да бакан. А голубая так и горит! важная работа! должно быть, грунт наведен был блейвасом. Сколь однако ж ни удивительны сии малевания, но эта медная ручка», провадив далі він, підходячи до дверей і мацаючи замок: «еще большего достойна удивления. Эк какая чистая выделка! Это всё, я думаю, немецкие кузнецы, за самые дорогие цены делали...» [69, I, с. 234–235]. В іншій кімнаті коваль «не знал, куда деть свои глаза <...> Он только видел один блеск и больше ничего. » [69, I, с. 236].

Пропп говорить, що традиційно казковий будинок обов'язково вражає героя багатьма аспектами: насамперед, своєю величиною [250, с. 204]. Будівля часто зображується багатопверховою [250, с. 205]. Такі будинки мали чудовий вигляд, прикрашалися різьбленням, розфарбовувалися. Не дивно, що вони перетворилися на «мармурові палаци». У казці будинок дуже часто охороняється тваринами – здебільшого зміями або левами [250, с. 206]. У зображеному Гоголем палаці

знаходилася велика кількість лакеїв, придворних, генералів, навіть сам Потьомкін, що своїми методами охороняли, захищали і служили цариці.

Подальша композиція казки будується на отриманні «чарівного» засобу через фігуру дарувальника (постачальника). Коли цариця запитала, чого хочуть козаки, коваль, упавши на землю, нарешті виголосив своє прохання, заради якого подолав таку відстань та мало не продав душі чортові: «Ваше царское величество, не прикажите казнить, прикажите миловать. Из чего, не во гнев будь сказано вашей царской милости, сделаны черевички, что на ногах ваших? я думаю, ни один швец, ни в одном государстве на свете не сумеет так сделать. Боже ты мой, что, если бы моя жинка надела такие черевички!» [69, I, с. 237]. Цариця розсміялася та ласкаво мовила: «Если так тебе хочется иметь такие башмаки, то это не трудно сделать. Принесите ему сей же час башмаки самые дорогие, с золотом!» [69, I, с. 237]. «Боже ты мой, что за украшение!» – скрикнув Вакула: «Ваше царское величество! Что ж, когда башмаки такие на ногах, и в них, чайтельно, ваше благородие, ходите и на лед ковзаться, какие ж должны быть самые ножки? думаю, по малой мере из чистого сахара» [69, I, с. 237]. Нарешті герой отримує від дарувальниці «чарівний» предмет, і початкова нестача ліквідується. Цією функцією розповідь досягає своєї вершини [250, с. 40–41].

Вакула має повертатися додому з трофеєм знову чудесним пересуванням: «Еще быстрее в остальное время ночи неся чорт с кузнецом назад. И мигом очутился Вакула около своей хаты. В это время пропел петух. «Куда?» закричал он, ухватя за хвост хотевшего убежать чорта: «постой, приятель, еще не всё: я еще не поблагодарил тебя». Тут, схвативши хворостину, отвесил он ему три удара, и бедный чорт припустил бежать, как мужик, которого только что выпарил заседатель. Итак, вместо того, чтобы провесть, соблазнить и одурачить других, враг человеческого рода был сам одурачен» [69, I, с. 241].

Мотив міцного молодецького сну завжди супроводжує казкового персонажа перед важливою подією [250, с. 55]. Після виснажливої мандрівки до Петербурга Вакула «...вошел в сени, зарылся в сено и проспал до обеда. Проснувшись, он испугался, когда увидел, что солнце уже высоко: «Я проспал заутреню и

обедню!» [69, I, с. 241–242]. Побожний коваль засмутився, міркуючи про те, що це, бог навмисно покарав його за грішний намір занапастити свою душу. Всевишній наслав сон, який не дав Вакулі змоги відвідати велике свято в церкві. Та проте герой сам себе заспокоїв тим, що наступної неділі висповідається попові і від сьогодні почне бити по п'ятдесят поклонів цілий рік. Зазвичай у казках сон перед боєм є спокусою, якій герой ніколи не піддається, але тут він має зовсім інше, протилежне значення: «Сон є умовою перемоги... Герой спить до бою, причому для такого сну навіть виробився особливий епітет. Це – «богатирський сон» [250, с. 353].

Мотив героя, що вирушив у ліс на смерть, фігурує у своєрідному інваріанті в повісті «Ніч перед Різдвом». Дві сільські пліткарки роздувають з цього скандал місцевого значення. Своїми балачками вони на вербальному рівні умултвляють Вакулу. Вони, одна поперед одної, розповідають свої «найправдивіші» свідчення нібито загибелі молодого коваля, якого спіткала любовна невдача. За версією першої жінки, чоловік повісився; за версією другої – утопився. Обидві могли навести безліч доказів смерті молодика. У традиційній казці також відображаються форми умултвіння як спосіб ініціації. Вони дуже різноманітні й збережені казкою достатньо повно й точно. Смерть приймала форми просторового пересування. Те ж ми бачимо й тут. Про посвяченого кажуть, що «він помер і пішов у світ духів» [250, с. 185]. За теорією жанру, потрібно показати так звані «знаки смерті». Це може бути закривавлений одяг, вирізані очі, серце, печінка, закривавлена зброя тощо [250, с. 184]. Такі знаки свідчили про успішну ініціацію чоловіка. Посвячений повинен пройти через тимчасову смерть. У таких випадках родичам показувалися знаки смерті. Крізь дах хатини могли продемонструвати закривавлений спис, іноді показували закривавлений одяг. Таким чином оточуючі дізнавалися, що містерія відбулася [250, с. 185]. Одне з призначень обряду – підготувати хлопця до шлюбу. Казковий наречений зазвичай зустрічається ще з однією проблемою. Це – вороже налаштований до нього майбутній тесть. Пропп відзначає такі риси ворожості до потенційного претендента на руки своєї красуні-доньки з боку тестя. З одного боку, для

нареченої хочуть обрати найкращого чоловіка, а з іншого – нареченого бояться, його не хочуть, намагаються його позбутися, загрожують йому смертю, виявляють відкрити або приховану ворожість до нього [250, с. 385]. Старий козак Чуб також не вельми схильний до женихань Вакули до Оксани. І це цілком зрозуміло, адже в нього були свої матримоніальні плани до матері коваля (чи-то пак, навпаки, скоріше в Солохи до Чуба). Однак наприкінці повісті, коли молодик повертається зі здобутими черевиками для своєї обраниці, коваль спочатку йде до батька коханої: «Чуб выпучил глаза, когда вошел к нему кузнец, и не знал, чему дивиться: тому ли, что кузнец воскрес, тому ли, что кузнец смел к нему притти, или тому, что он нарядился таким щеголем и запорожцем. Но еще больше изумился он, когда Вакула развязал платок и положил перед ним новехонькую шапку и пояс, какого не видано было на селе...» [69, I, с. 242]. Своїми подарунками від щирого серця коваль намагався змінити до себе ставлення вороже налаштованого майбутнього тестя. Можливо, це своєрідний викуп нареченої. Далі слідує традиційне прохання пробачення, покаяння перед представником старшого покоління: Вакула падає на коліна й благає Чуба: «помилуй, батько! не гневись! вот тебе и нагайка: бей, сколько душа пожелает, отдаюсь сам; во всем каюсь; бей, да не гневись только! ты ж когда-то братался с покойным батьком, вместе хлеб-соль ели и магарыч пили». Чуб не без тайного удовольствия видел, как кузнец, который никому на селе в ус не дул, сгибал в руке пятаки и подковы, как гречневые блины, тот самый кузнец лежал у ног его. Чтоб еще больше не уронить себя, Чуб взял нагайку и ударил его три раза по спине. «Ну, будет с тебя, вставай! старых людей всегда слушай! Забудем всё, что было меж нами! ну, теперь говори, чего тебе хочется?» [69, I, с. 242]. Після акту примирення Вакула просить Чуба: «Отдай, батько, за меня Оксану!» [69, I, с. 242]. Задобрений подарунками, «Чуб немного подумал, поглядел на шапку и пояс, шапка была чудная, пояс также не уступал ей, вспомнил о вероломной Солохе и сказал решительно: «добре! присылай сватов!» [69, I, с. 243].

Далі відбувається возз'єднання закоханих: «Погляди, какие я тебе принес черевики! <...> те самые, которые носит царица» – говорить Вакула. «Нет! нет,

мене не нужно черевиков! <...> я й без черевиків...» – бідкається Оксана. Коваль підходить ближче, бере красуню за руку, цілує її, і вона стає ще кращою [69, I, с. 243]. Якщо після виконання завдання герої одружуються, то це означає, що саме цим наречена заслужена або здобута [250, с. 52]. Тут можна говорити про довгоочікуваний мотив весілля як традиційний фінал чарівної казки. Хоча власне весілля не описується в гоголівській повісті, це розуміється саме по собі.

Але наприкінці твору є зображення своєрідного «бою» Вакули з чортом. Коваль «переміг» ворога, намалювавши в церкві чорта в пеклі «такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: он бачь, яка кака намалевана! и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» [69, I, с. 243].

Отже, поетапне прослідкування сюжету повісті «Ніч перед Різдом» дає змогу зробити висновок, що структура твору та добір мотивів, які створюють його сюжет, побудований за типовою казковою схемою.

Жанрова своєрідність казки визначає образно-тематичний та сюжетно-мотиваційний рівень не лише повістей М. Гоголя, але й творів Осьмачки.

Думку про казковий характер оповіді й фольклорні риси повісті «Старшого боярина» висловив ще Юрій Шерех, який побіжно зауважив, що «вся його [осьмаччина] книжка – чудесна казка, запахущий міт. І навіть сюжетні «реалістичні» деталі тут казкові. Хіба не казка чудесне зродження кохання між Гордієм і Варкою? Хіба не казка оті лісові розбійники-експропріатори? Хіба – кінець-кінцем питаємо – не казка все життя?» [327, с. 240]. Однак детальної спроби аргументування «казковості» «Старшого боярина» досі не зроблено.

Природа таланту Осьмачки в тому, що його цікавили національно-виразні явища. Тому це наштовхує митця на пошук національної форми. Казка утримує в собі алгоритми національного світовідчуття. У ній наявні готові застигли образні елементи.

Гуманітарна думка періоду розбудови соціалізму, у тому числі й педагогічна, критично ставилася до народної творчості. Достатньо сказати, що в

20-і роки вийшла брошура Еліни Яновської «Чи потрібна казка пролетарській дитині?» (1925) [7]. «Геть казку!» – такий заклик педагогів того часу. Ця підозра до казки й народної творчості посилюється в 30-і роки.

Невідомо, коли саме в письменника з'явився задум написати «Старшого боярина», але працювати над ним він розпочав 1944 року, а за два роки книга побачила світ. За нашими спостереженнями, сюжет повісті «Старший боярин» утримує в собі основні казкові мотиви. Таке питання досі не розглядалося в літературознавстві, тому виникає потреба в аналізі концепції казки та її функціонуванні в Осьмачки.

Як відомо, Тодось Осьмачка досить активно співпрацював з організацією письменників-емігрантів «Мистецький український рух», що сформувався з представників «насильно переміщених осіб» на західнонімецьких землях 1945 р. «Мурівці» цікавилися актуальними на той час працями російських формалістів (Бориса Ейхенбаума, Віктора Шкловського, Юрія Тинянова). Тому не виключено, що Осьмачка був знайомий і з публікаціями Проппа. Досліджуючи формалістичний дискурс в українському контексті, С. Матвієнко згадує працю Романа Волкова «Казка» (1924), яка з'явилася раніше за відому проппівську «Морфологію казки» (1928), однак залишилася «успішно забутою» [250, с. 44]. В. Пропп виділяє дуже схожі структурні казкові елементи, описані Волковим: «це саме ті інваріантні елементи казки, або синтагматичні одиниці, які в інтерпретації Проппа через їх трансформацію в семантичні одиниці отримали загальновідомий вигляд функцій актантів, визначених за колами їх дії, котрі потім стали парадигмальними» [122].

Знову ж таки, послуговуючись проппівською термінологією та накладаючи виокремлені ним основні казкові мотиви, проаналізуємо повість «Старший боярин» крізь цю призму.

Розпочинається твір зі знайомства з головним героєм, називанням його імені, прізвища, становища та окресленням вихідної ситуації: «Року 1912-го, червня 15-го, Лундик Гордій приїхав із Черкаської учительської семінарії в село Тернівку до своєї тітки Горпини Корецької, яка йому була і за батька, і за матір

рідну, бо він їх позбувся ще раннього дитинства» [233, с. 29]. Хоча ця вихідна ситуація не є функцією, за В. Проппом, вона має досить вагому семантику як часопросторове визначення із зазначенням номенклатурного положення центрального персонажа. З перших слів читача охоплює «особливий настрій епічного спокою» [250, с. 132]. Але цей настрій оманливий, адже дуже скоро розгортатимуться події, що характеризуватимуться найбільшою напруженістю.

Цей початковий елемент передує наступній підготовчій частині. За Проппом, це так зване випитування, вивідування [250, с. 92]. Героєві конче необхідно дізнатися щось надто важливе, що складатиме зав'язку твору. Лежачи в клуні та розмірковуючи над проблемами буття, Лундик чує, як у яру хтось співає сумну пісню. Подолавши відстань на інший бік річки (що є дуже показовим елементом фантастичної казки та символізує перехід до іншого життя), Гордій бачить жіночу постать. Героєві спадає на думку, що «видиво походить на казку, в якій відьми і потопельниці конче із розпущеним волоссям» [233, с. 32]. Спустивши ногу у вивід, «видиво» зникає в каглі. Єдине, що зараз хоче довідатися герой: чи жива це істота? Хлопець усе ж дізнається, що дівчина цілком реальна, причому він із самого початку відчуває до неї надприродний потяг. Зі своєю казковою «дамою серця» персонаж знайомиться на початку повіствування.

Під час розмови з Корецькою Гордій повідомляє про те, що опівночі «щось жіночим голосом страшно співало». Вона цікавиться конкретною локацією: а де ж саме співало? Хід події потребує, щоб герой якось дізнався про це лихо. У казках зазвичай персонаж чує про лихо від царя, випадкових людей, матері тощо. У повісті «Старший боярин» Лундик дізнається від своєї тітки. Інакше кажучи композиція казки будується на просторовому переміщенні героя.

Увага зосереджується на слухових образах. Звук журливої пісні віщує горе. Мотив горя є невід'ємною частиною казкового сюжету. Будь-яке лихо – це основна форма зав'язки. Саме з лиха та спроб його усунення створюється сюжет казки [250, с. 42].

Горпина Корецька виступає поєднувальним елементом (термінологія В. Проппа) у цій «казці» [250, с. 93]. Вона поєднує два часові простори: минуле й

теперішнє. Гордієва тітка виступає посередником між старшим і молодшим поколіннями. Таким чином, в Осьмаччиному творі прослідковуються два часові пласти. На їх перехресті стоїть персонаж Корецької, яка служить поєднувальною ланкою двох «світів». Тому й казкові сюжетні лінії накладаються одна на одну. Події минувшини стають причиною подій теперішніх.

Історія про зведення зі світу жінок Маркурою Пупанем стає вузловою темою, через яку пояснюються наслідки трагічних подій та вимальовується мотив змія (або дракона) і змієборства. Змій з'являється блискавично, забирає дівчину й зникає. Жінки назавжди втрачають розум, забувають своїх чоловіків і лише марять старим дідом. Шукаючи зустрічі з ним, вони знаходять свою смерть на дні Тясмину. Час від часу «дракон» вимагає наступної жертви. І знову одна з жінок обирається ним для втамування його тваринних інстинктів. Знущання «дракона» над місцевим населенням не могло так довго тривати. За теорією жанру повинна відбутися битва. Читач очікує, що «бій, як кульмінаційний пункт всієї казки, буде описано з підйомом, з деталями, що підкреслюють силу і міць героїв» [250, с. 304]. Але Пропп зауважує, що такі описи нехарактерні для казки [250, с. 304]. На противагу героїчному епосу багатьох народів, де битва посідає центральне місце й описується досить детально, у казці все просто й коротко: «І вже яка там битва була з ним, ніхто не знає. І де поховали повбиваних, ніхто не знає» [233, с. 44]. Ми не знайдемо докладних описів і в Осьмаччиній повісті. Нам відомо лише те, що разом із Маркурою гине одинадцять сміливих тернівських чоловіків. А голос дівчини, що співає, з того часу лунає із яру, віщуючи лихо.

Після ретроспективної оповіді про знищення місцевого «змія» Горпина пропонує небожеві освятити двір. Акт освячення у фантастичній казці набуває ритуального забарвлення, адже окроплення водою споріднене зі старовинним поховальним обрядом: «Є двері – вхід до іншого царства, і ці двері треба вміти заклинати померлому. На цій стадії з'являються окроплення і жертвоприношення, збережені казкою» [250, с. 158].

Коли Гордій зустрів Варку, що їхала з яру на бричці, дівчина повідомила йому: «Я одружуюся, а старшого боярина у мого молодого немає» [233, с. 47].

Мотив «гостя» на чужому весіллі як одного з основних елементів чарівних казок простежується в цьому епізоді. Хоча весілля як такого так і не відбулося, у повісті зображується серйозна підготовка до цього урочистого заходу, куди запрошують головного персонажа як майбутнього почесного свідка. Хоча в дослідженні Проппа цей мотив актуалізується дещо в іншому плані: «Герой, одружений із початку казки, іде з дому, дізнається, що дружина збирається вступити в новий шлюб, швидко повертається, встигаючи до весілля дружини...» [250, с. 228].

Мотив передбачення біди розкривається через допоміжний образ птаха: «Першим возвісником неспокою був сич. Він прилетів непомітно і, сівши на відчиненій брамі, став кукувалкати. Гордій підвівся і гучно ляснув долонями, аби злякати непроханого гостя. Але нічна прибузда не зважала і кукувалкала далі...» [233, с. 52]. «Функція птаха завжди лише одна – вона переносить героя в інше царство» [250, с. 254]. Це «кукувалкання» є формою попередження героя про наближення важких часів.

Наявність мотиву «хитрої науки» також указує на казковість повісті «Старший боярин». Відісланий із дому герой повертається надзвичайно майстерним, він отримав особливі знання й уміння. Зазвичай у казках персонажа віддають у науку. Здавалося б, що це – цілком реалістичний елемент. Дійсно, герой іноді повертається вправним майстром якого-небудь ремесла, «але ні фігура вчителя, ні оточення, ні способи навчання, ні набуті знання аніскільки не схожі на історичну дійсність <...> Учитель, до якого потрапляє хлопець, – старець, чаклун, лісовик, мудрець. Він живе... «за морем», «за річкою», тобто десь в іншому царстві <...> Спосіб, у який здійснюється навчання, майже ніколи не повідомляється» [250, с. 194–195]. У нашому випадку герой взагалі не вбачає в набутих знаннях ніякої користі: «Я в місті вчився і всякі тригонометрії та педагогії заглушили перші голоси весни. Хіба ж у цій страшній кривді винні ті люди, які мене віддали учитися? Ні, винен той, хто сполучив науку таких юнаків, як я, з відняттям у них найкращих часів життя!..» [233, с. 53]. Він вбачає час, витрачений на навчання, змарнованим. «Хитра наука» забрала його найкращі роки.

Уночі Гордія переслідує страшна мара босої дівчини у довгій білій сорочці з розпущеним волоссям: «Вона стояла на повний зріст в утвореній дірці і, держачися руками за бокові лутки, засміялася до нього» [233, с. 55]. Поява нічної мари жахає хлопця до холодного поту. Кукурікання півня припиняє ці страхіття. Після емоційного перевантаження Лундик засинає. Мотив міцного молодецького сну завжди супроводжує казкового персонажа перед важливою битвою чи подією. Сон – це спокуса, якій герой ніколи не піддається, але тут «богатирський сон» стає умовою перемоги [250, с. 353]. У «Старшому боярині» «Гордій нарешті заплющив очі і заснув міцним передранковим сном, на який здатні тільки молоді та втомлені надзвичайним хвилюванням парубки...» [233, с. 55].

Батько панни Варки може позиціонуватися у світлі казкових подій як цар, а його дочка – як царівна. Задля доньчиного ж щастя батько відправляє дівчину на навчання. Це нагадує казкові сюжети про те, як принцес або простих дівчат зачиняли десь у високих баштах або ізолювали від суспільства в перехідний період дорослішання [250, с. 138].

Візит Лундика до будинку Діяковського розпочинається із традиційного чаювання. Випробування їжею, частування головного героя – також показовий мотив. «У казках зазвичай їжа неодмінно згадується при зустрічі з ягою і з багатьма еквівалентними їй персонажами <...> Це постійна, типова особливість яги» [250, с. 160]. Зазначимо, що він відмовляється говорити, поки не буде нагодований. Звичайно, Варка – не яга, але зв'язок із потойбічним світом через те, що занапали її матір і моторошне видиво Марфи щораз з'являється вночі в яру, свідчить про тісний зв'язок Варки зі світом мертвих.

На гостинах у Діяковських відбувається «знайомство» Лундика з Харлампієм Пронем, нареченим Варки. Це сердегівський багатій, який нещадно експлуатує селян. Він уособлює продовження Маркури Пупаня й сам говорить про це: «Ви ...певно, бачили чорного коня, прив'язаного до ліхтарного стовпа? Він схожий на Маркуриноного Ремеза <... > коня я собі купив у Телепені минулої неділі на те, аби їздити у своїм господарстві і до тих селян, у яких і досі не втих розголос про Маркуру. Аби їздити і нагадувати мужикам, що мають у мені такого

добродія, якого вони убили колись» [233, с. 66–67]. Якщо Пупань, це – «змій» минушини, то Пронь – «змій» теперішній. Відбувається своєрідне удвоєння «дракона» або його переродження. Цей персонаж містить у собі всі тенденції ворога-змія, який воює з головним героєм і прагне заволодіти його нареченою.

Атмосфера зустрічі старшого боярина із Варчиним нареченим була досить напружена. Спочатку «битва» героя зі «змієм» нового покоління була вербальною. Персонажі відстоювали думки щодо своїх політичних переконань, а потім дійшло й до битви в прямому розумінні цього слова. На цей раз «бій» зображується в деталях, на відміну від традиційно казкового констатування факту боротьби. Завдяки втручання «дами серця» обійшлося без жертв. Але цей «інтродукційний» бій емоційно налаштовує читача на напружене розгортання сюжету, що є характерною особливістю казки.

Наступним типовим казковим мотивом є спорядження в дорогу. Перш ніж вирушити в далеку дорогу, герой просить забезпечити його найнеобхіднішими речами. Пропп наводить такі приклади: «тут і сухарі, і гроші, і корабель із п'яною командою, і намет, і кінь» [250, с. 144]. Усі ці речі зазвичай виявляються непотрібними. Вирушаючи в дорогу, Гордій бере з собою костур (грубу палицю часто із загнутим верхнім кінцем). Спочатку можна вважати, що для казкового героя палиця – це зброя. Однак герой ніколи нею не користується. Зазвичай казкар про неї в подальшому просто забуває. Разом із палицею казковий герой бере з собою залізну просфору й залізні чоботи [250, с. 144]. Небіж Корецької в дорогу бере також вузол з хлібом і салом та одягає чисту дядькову сорочку. Поєднання посоху, хлібу та чобіт (у нашому випадку – сорочки) свідчить про те, що в давнину цими предметами забезпечували померлих для мандрівки в інший світ [250, с. 145]. Поява цих атрибутів у «Старшому боярині» готує заздалегідь героя до наступних подій, які пророкуватимуть його «перехід» від одного життя до іншого.

Цієї ж ночі лютий Пронь зі своїм посіпакою Мелетею Свердельцем приїдять до старої Корецької. Вони шукають Лундика, щоб убити його. Горпина відразу впізнає у нічному гості «змія»: «Кажі, кажі, нечиста пекельна душе, що

хочеш, а я знаю, хто ти. Ти об'ясник. У тебе он і спину немає, а замість неї корито...» [233, с. 74]. Жінка використовує «перевірений» метод боротьби із потойбічними силами, щоб ворог не ввійшов до її хати: «...І почала від причілкового вікна аж до придверного хрестити стіни й говорити закляття: «Щоб тобі кожне вікно стало Божим порогом у мою оселю... І щоб ти взявся пекельним димом увесь і зник у безвісті, як щойно переступиш якусь лутку і торкнешся святого хреста з рогачів!» [233, с. 74]. Замовляння, ритуали, спрямовані на захист себе та своєї домівки від «змія», нечистої сили, ворога – це також типовий казковий елемент, який простежується на сторінках цієї повісті.

Від страху жінка помирає, а «змій»-Харлампій із помічником вішають її мертву. Таким чином, посередника між двома часовими пластами, свідка жахливих Маркуриних діянь, доводить до смерті послідовник Пупаня.

Пронь поширює звістку про те, що це «Лундик повісив свою тітку, забрав гроші і втік» [233, с. 76]. Ця новина приголомшує односельців, а особливо Варку Діяковську. Вона вирішує піти в монастир у черниці, а сам священик їде в Будянський ліс.

Мотив таємничого лісу в казці взагалі відіграє роль затримувальної перешкоди: «Це така собі сітка, що ловить прибульців» [250, с. 151]. Гордій прибуває до лісових катакомб (за термінологією казки – «будинок у лісі»). У казках традиційно в будинках такого штибу відбувався обряд ініціації, посвячення юнака, перетворення хлопця на чоловіка. Цим обрядом юнак вводився в родові об'єднання, ставав повноправним його членом та набував право вступу в шлюб. У цьому будинку знаходиться «штаб» братства, що має назву «Перший курінь вільних українців». Лісове братство – досить поширений казковий мотив. У казках братчики жили угрупованнями у віддаленому будинку, зазвичай у лісі. Вони або вправлялися в якомусь ремеслі чи бойовому мистецтві, або займалися розбоєм. Та в основному головна мета їхнього перебування в такому віддаленому від рідної домівки будинку полягала в періоді підготовки до подружнього життя та готовності до шлюбу. Тут відбувалося посвячення молодика в чоловіка. Кожний братчик виконував певну функцію чи повинність. Чоловіки жили за

статутом і беззаперечно виконували необхідні завдання [250, с. 203–214]. Новоспеченому братчику Лундику відразу дістається завдання, на яке Гордій проситься йти сам. «Лісовий учитель» отець Дмитро надсилає Лундика, щоб той сповістив Варку, яка перебуває в монастирі, про те, що її батько від'їздить у Волинські ліси.

Але перед цим герой має пройти «випробування». Цей мотив посідає важливе місце в структурі казки. Особлива його роль надається тоді, коли цар хоче віддати свою дочку за найспритнішого, найкмітливішого, найсильнішого з усіх кандидатів на руку принцеси й «півцарства» на додачу [250, с. 394]. Оскільки курінний отаман бачить прагнення Гордія домогтися руки Варки «Прекрасної», Діяковський відправляє Лундика на надважке й надвідповідальне вирішальне завдання: «експропріацію» майна Проня.

Підготовлена «спецоперація» із захоплення багаття Харлампія Проня з його грошима пройшла успішно. Між героєм і «змієм» відбувся традиційний бій, у якому, за теорією жанру, переміг Гордій. Герой врятував село від сердегівського поборника, який висотував останні гроші з бідних людей та експлуатував їх. А головне те, що Гордій знищив свого суперника. Новоспечений Лундик-Робін Гуд успішно пройшов посвячення в братчики та йде визволяти свою кохану з-за високих монастирських мурів.

Тим часом, неначе зачинена у високому замку довгокоса казкова принцеса Рапунцель, сидить за високими монастирськими мурами Варка: «Зсередини <...> висіла серпанкова запона. І під супротивною стіною стояло ліжко з дівочою постіллю. Над подушкою в кутку висів образ Спасителя, прибраний рушником і завітчаний у якесь зілля. І світилася лампадка перед ним...» [233, с. 114–115]. Там у всій своїй красі стояла черниця Варка Діяковська. Герой пояснює, чому він тут, розповідає про батька дівчини та про те, що Корецьку вбив Пронь. Раптом Гордій падає навколішки й благає дівчину дати йому шматок пасма її коси, який буде «самотньому серцю більшими святощами, ніж селянці усі дванадцять свята на цілий рік» [233, с. 115]. Черниця відпалила йому над лампадним вогнем пасмо своєї коси й подарувала Гордієві дорогоцінний «трофей». Мотив волосся та сили,

яке воно символізує, також показовий для казкових сюжетів, воно вважалося «місцезнаходженням душі або магічної сили» [250, с. 137]. Наявність довгого волосся в царівни досить поширена риса. Це волосся надає красуні особливої привабливості. Заборона стригти волосся – відомий факт у зв'язку зі звичаєм ізоляції дівчат у період їх очищення. Також вони іноді носили шоломи і приховували своє обличчя [250, с. 137–138]. Так, Варка Діяковська повністю була зодягнена в чернецький одяг, який приховував її гарну зовнішність. Зазвичай після перебування в зачиненому замку (в нашому випадку – монастирі) дівчата брали шлюб.

Гордій довго благає дівчину «бути його», але Варка не піддається на вмовляння героя, і він змушений йти один, без «відвойованої» дами серця.

Коли Лундик вертається до спустошеного обійстя Корецької, він хоче покінчити життя самогубством: «Ну, костистая смерть, цокнемося з тобою, неначе за столом на весіллі молодий із молодою чарками» [233, с. 122], – говорить хлопець. Але раптово з'являється селянка Казилєнкова й своєю присутністю відвертає хлопця від цього жахливого вчинку. Гордій опинився на тігчиній могилі, де висловлює їй свої найпотаємніші жалі: «...як пішов від вас до лісу, до неба, до поля, до звірів і до людей, то побачив, що вони всі разом сповнені настрою тільки жертви. І ждуть зручного моменту, аби мене так само з'їсти, як їсть кіт необережного горобця. І душа моя без вас сповнилася тягару, мені неясного, якого я прагну і свідомо, й несвідомо збутися...» [233, с. 124]. Сидіння на могилі є певною формою апотропеїчного (відгінного) акта, тобто такого, що відлякує та відганяє ворожі сили. На цьому заснована християнська традиція відчитування мерця. Також тотемний пращур пов'язаний із переходом спадкоємності з жіночої лінії на чоловічу [250, с. 235].

Саме на могилі Корецької відбувається завершальний обов'язковий для казки обряд одруження Гордія й дочки Діяковського, відразу після її втечі з монастиря. Обряд вінчання заслуговує на його детальний опис. Дівчина знімає з себе ланцюжок із хрестиком, один кінець дає Гордієві, а за інший тримається сама. Вони тричі обходять гріб Лундикової тітки. Потрійність виконання завдання

– обов’язковий казковий елемент. Оскільки трійка – це символ триєдності й творення, усі важливі казкові ритуали повинні пройти через троїстість. Після кожного кола молодята проказують «клятьбу»: «Заклинаюся перед оцим свідком, <...> що я свою жінку, Варку Дмитрівну, любитиму і глядітиму і в горі, і в добрі...» [233, с. 126]. Так само промовляє зачаття й Варка. Наприкінці церемонії вона вішає на гілку акації хрест, який потім обоє цілують. Після виконання ритуалу Варка говорить Гордію надіти хрест і носити «поки твого віку», адже він тепер її законний чоловік. «Молодошлюбці» продовжують своє так зване «весілля» за старою традицією в коморі.

Після обряду вінчання Варка й Гордій перевдягаються в селянський одяг, беруть коси й вирушають на заробітки в жнива на Полтавщину, щоб відвернути підозри поліції. Перевдягання – це також важливий елемент у зображенні казкової картини світу. У такий спосіб герої надягають на себе «нове життя», бажаючи залишитися невпізнаними [250, с. 225].

Завершальним етапом є ідилічна картина щасливих, щойно одружених хлопця й дівчини, які йдуть у світи.

Отже, поетапне прослідковування сюжету повісті «Старший боярин» дає право зробити висновок, що структура твору та добір мотивів, які створюють його сюжет, побудовані за типовою казковою структурою.

Ми далекі від думки про те, що структура чарівної казки цілісно в усіх своїх елементах відбивається в повістях-оповідях Гоголя та Осьмачки. Ми не виявили багатьох типових мотивів, але разом з тим ми глибоко переконані, що стрижневі мотиви, які організують усю оповідь повістей, знаходять свої виразні відповідники в чарівній казці. Можна переконливо стверджувати, що структура чарівної казки визначає природу мотивної організації оповіді повістей М. Гоголя й Т. Осьмачки.

Закоріненість в народний казковий епос свідчить про тісний зв'язок з іншими жанрами народної творчості. У текстах М. Гоголя й Т. Осьмачки віднаходимо й елементи міфів, обрядів, релігійних ритуалів, героїчного й ліричного епосів тощо.

Висновки до розділу 3

Спираючись на висновки дослідників про те, що на індивідуальному рівні картина світу формується в процесі засвоєння народної культури; ми дослідили національні форми наративу, переконалися в тому, що і тип, і структура оповідності визначають своєрідність національної картини світу, репрезентативної для творчості письменників.

Увагу, передусім, було зосереджено на фольклорній основі як важливому чиннику наративної трансформації в оповідних структурах Гоголя й Осьмачки.

Творчість Гоголя репрезентує такий особливий різновид оповідної манери як сказ. Це специфічний тип оповіді, вибудований як монолог оповідача-декламатора, який має своєрідну мовленнєву манеру з властивими їй елементами театральності, «літературного артистизму» та стилізованої під фольклор «живої усної імпровізації» (Б. Ейхенбаум).

Характерною прикметою оповідності раннього Гоголя є химерне переплетення двох різнорідних ліній – розмовно-сказової манери з піднесено-ліричною оповіддю. Найвиразніше сказовий тип викладу в повістях Гоголя демонструє оповідач старий пасічник Рудий Панько. У створеному образі вгадується типовий представник з народу з властивими йому «живим» гумором, іронією, артистизмом, спонтанністю, імпровізацією. Його присутність у повістях Гоголя набуває особливої функціональності: такий наратор стає повноцінним суб'єктом художнього світу письменника, візуально оприявнюється в ньому. За посередництвом цього оповідача гоголівський сказ стає «фізіологічно відчутним» (Ю. Тинянов). Такий тип наратора займає особливе місце в оповідній структурі гоголівських повістей, оскільки саме його перспектива організовує наративний дискурс творів.

Представлений образ оповідача детермінує композиційну структуру творів, що виявляється в перериванні основної сюжетної лінії побічними епізодами та кумедними випадками (так звана «ламана композиція»).

Попри те, що специфіка оповідності тексту Осьмачки позначена жанровою своєрідністю народної казки, стильова тональність його творів консонує з гоголівським стилем. Це пояснюється спрямованістю митців на національно-фольклорну оповідну традицію, що знаходить відображення в орієнтації на читача-співрозмовника, стилізації усного мовлення, мозаїчності тексту за рахунок нагромадження розмовних формул, асоціативно-імпровізаційному способі викладу думок, уповільненні оповіді шляхом уведення ліричних відступів тощо.

У розділі було проілюстровано сюжеттику творів митців, що втілює основні мотиви, властиві жанру чарівної казки. За теоретико-методологічну основу дослідження взято праці В. Проппа, на базі яких було схематично окреслено типову для цього жанру сюжетну лінію: благополучне життя героя, здобування знань → пророцтва про наближення лиха → лихо → спорядження героя в дорогу → перебування у «великому будинку» → боротьба за красуню → бій зі «змієм» → звільнення населення від зазіхань ворога → завоювання «дами серця» → весілля.

Виокремлені літературознавцем провідні казкові мотиви знайшли втілення в найпоказовіших у цьому контексті повістях – «Ніч перед Різдвом» Гоголя та «Старший боярин» Осьмачки. Водночас слід зауважити, що не всім творам митців властива казкова сюжетика й актуалізація ряду казкових мотивів.

Отже, можна ствержувати, що національне світовідчуття в українській картині світу Гоголя й Осьмачки реалізується шляхом актуалізації народно-фольклорного начала, а структура сказу та чарівної казки значною мірою визначають генезу стильової та мотивної організації їхніх творів.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексний аналіз рецепції творчості Миколи Гоголя в текстах Тодося Осьмачки крізь призму художньої картини світу. Порівняння стилів двох авторів передбачило формулювання робочого визначення цього поняття, а також його комплементарність із поняттями художньої картини світу та структури оповіді.

Ознайомлення з вітчизняними й зарубіжними літературно-критичними студіями, присвяченими впливу творчості М. Гоголя на становлення Т. Осьмачки, засвідчило, що окреслене питання знаходиться радше в стані пошуку, аніж розробленості.

Опертя на компоненти естетичної категорії стилю дало змогу сформулювати його визначення. Стиль – це змістовна форма, яка виражає створений митцем образ світу, відтак стиль автора – це єдність, що визначається особливостями світогляду й естетичними уподобаннями письменника.

Отже, стиль є передусім естетичною категорією. Його компонентами є мова, фабула, сюжет, композиція, ритм, темп, інтонація, звукопис, засоби створення образів, завдяки яким автор відтворює власну неповторну картину світу. У контексті пропонованого дослідження застосовано дефініції стилю та стилю автора, де стиль потрактовано як особливу манеру письма, спосіб оприявлення змісту, змістовну форму, яка виражає створений митцем образ світу, а стиль автора детерміновано як єдність, що визначається особливостями світогляду й естетичними уподобаннями письменника.

Попередньо було комплексно проаналізовано масив літературно-критичних матеріалів про Гоголя й Осьмачку, а також опрацьовано основний доробок їхніх художніх творів, статей, епістолярію та спогадів про них.

У роботі був запропонований власний підхід до вияву типологічних подібностей. Категорія «картини світу» в цьому випадку стала організуючою й дала змогу об'єднати в певну систему всю фрагментарність пошуків, а відтак

цілісно проаналізувати творчість митців та виявити характер генетичної спорідненості між ними. Перспектива аргументованого відображення комплексної картини світу зумовила вибір інструментарію порівняльного літературознавства, оскільки саме компаративна галузь має потенційну спроможність висвітлити експеримент із дослідження стилю Т. Осьмачки й М. Гоголя, дозволяючи скористатися її потужною категорійною базою.

Сучасні варіанти тлумачення поняття «картини світу» укладаються в багатоаспектну інтерпретаційну парадигму. Це пояснюється різними підходами філософів, психологів, культурологів та літературознавців до вирішення таких концептуальних питань, як світогляд, досвід, менталітет, стиль життя, система цінностей, поглядів та уявлень про структуру дійсності й способи її функціонування тощо. Картина світу зосереджує в собі інтегральний результат цілісного відображення дійсності в індивідуальній свідомості творця. Потенціал картини світу дав змогу всебічно розглянути генетичну спорідненість творчості Гоголя й Осьмачки, що сприяло встановленню міжлітературної комунікації.

Завдяки культурологічним набуткам щодо розуміння світу, ми сформулювали власну мотиваційну схему для дослідження типологічного й індивідуального виміру в картинах світу художників, яких розділяє час.

В ході компаративного аналізу було виявлено найпродуктивнішу категорію в цьому контексті – категорію світогляду. Світоглядна система обох письменників уписана в координати «Людина і світ», «Людина і Бог», сформованих на українському філософському ґрунті. Така світоглядна подібність базується на генетичних зв'язках і виявляється в літературних явищах, що виростили на основі спільної традиції.

Запропонована схема дослідження подібності картини світу включає, по-перше, акцент на національному менталітеті, по-друге, увагу до національного «маркування» стилів письменників, по-третє, вияв народно-фольклорної основи у творчості митців.

У поетиці Гоголя й Осьмачки специфічні риси «національної душі» репрезентовані на різних рівнях: художньому, естетичному, релігійному,

історичному, народному. Визначальним у реалізації художньої свідомості письменників стали національний набір духовних цінностей, система життєвих координат, психологічних особливостей та підсвідомих стереотипів.

Культура бароко залишила найглибший слід як стилетвірний ідеал в українському бутті. Тому крізь призму барокового коду був проаналізований національно-маркований стиль письменників, який характеризується наявністю чіткої вертикалі світобудови. Національно-маркований стиль бароко в картині світу розкривається через життєве наповнення концептів світобудови (тернарна структура вертикалі), християнства (основні засади буття), храму (національна святиня й джерело мудрості), фантастики (можливості існування надприродного), містики (незбагненність світу) та онірики (зворотний бік реальності). Ці концепти маніфестують вияви національних чинників у стилях письменників.

У контексті дослідження типологічної спорідненості картини світу Гоголя й Осьмачки простежено характерну для барокової доби естетизацію сприйняття фантастичного. У канві текстів саме фантастичне стає додатковим художнім планом розгортання сюжету. Упродовж довгого часу зберігається стан «напіввіри», коли людська свідомість допускає можливість існування надприродного. У фантастиці Гоголя й Осьмачки всюди відчувається реальність підтексту та його генетичне коріння, пов'язане з українською фольклорною традицією.

Оніричний простір у витворених Гоголем й Осьмачкою картинах світу свідчить про їхнє прагнення в такий спосіб відійти від реальності та висловити свої ідеї опосередковано шляхом непрямого повіствування. Часто сни ведуть до прозріння героїв та їхнього Преображення.

Звернення до Біблії й до «Божественної комедії» Данте продемонструвало, що єдність і подібність виявляється в спільних рисах рецепції світової літератури.

Літературна спадщина Данте знаходиться у творчому видноколі Осьмачки й Гоголя, тому в дисертації проаналізовано творчість письменників крізь призму дантівських мотивів; з'ясовано особливості побудови тернарних текстів (тричастинна побудова «Мертвих душ» Гоголя з ідеєю Преображення в останньому розділі, тернарна структура поеми «Поет» Осьмачки).

Для виявлення типологічних аналогій, які дали «вихід» в «універсальний» світ Данте, виокремлено такі доміанти релігійного світогляду, як: учительство, страждання, пекло на землі й фінальне Преображення. Звернення письменників до творчості Данте стало своєрідним способом універсалізації думки, вони намагаються долучитися до виведених ним формул буття, які відзначаються своєю впорядкованістю й глибокою змістовністю.

Наявність сакрального сегмента в картині світу обох письменників вплинула на появу містичного бачення, яке, у свою чергу, тісно пов'язане з релігійною картиною світу. Одним із найважливіших чинників, що вплинули на формування й розвиток національної картини світу, стали християнські цінності. Осмислення ролі християнства крізь естетичну призму Гоголя й Осьмачки допомогло зробити висновок про націєтворчий фактор релігії в художній практиці митців. Мистецькі шукання Гоголя відображають прагнення модернізувати православний устрій. Але запропонована письменником концепція «оновленого» християнства залишилася утопічною. Натомість Осьмачка не покладав надій на православ'я в такий спосіб, як це робив Гоголь. У концепції модерніста головною характеристикою релігійного поведінкового коду героїв стає «народне православ'я», яке характеризується поєднанням язичницьких ритуалів із християнськими обрядами.

Вияв народно-фольклорної основи у творчості митців полягає в пошуках національної форми. Увагу було зосереджено на формах наративу, адже й структура оповіді, й особливості розказування мають виразний відбиток національно-художнього мислення. З'ясовано, що сюжетика багатьох творів Гоголя й Осьмачки структурується за принципом казкової мотивної комбінаторики. Зважаючи на принцип народності, який дає змогу говорити безпосередньо від свого імені, у гоголівській практиці реалізується жанр сказу, який імітує імпровізаційне, не обдумане наперед дійство. А тяжіння до скорочення дистанції між читачем (слухачем) стали основними виявами народно-фольклорної традиції, що глибоко закорінена у свідомості письменників. Авторська індивідуальність, таким чином, оприявнюється у фольклорній

стилізації. Фольклорна основа й народна культура стають основою наративної трансформації оповідних структур Гоголя й Осьмачки.

Дослідження типологічної близькості творів крізь призму національної картини світу дозволило виразніше побачити гоголівський інтертекст на генетико-контактному рівні. Віднайдені інтертекстуальні зв'язки допомогли простежити орієнтир Осьмачки на Гоголя. У творчому доробку українського модерніста гоголівський елемент отримав різні форми оприявлення – від алюзій та ремінісценцій до трансформації сюжетів і мотивів, а також поетики. Міжтекстові відсилання переконали, що одним із джерел, звідки Осьмачка черпав наснагу й національний запал, був саме Гоголь. Наявність гоголівського «гену» в текстах Осьмачки свідчить про тривалий змістовний надчасовий діалог.

Аналіз індивідуального й типологічно спорідненого в картинах світу письменників дає підстави стверджувати, що базовим для Гоголя й Осьмачки стало мистецтво українського бароко. Світоглядні позиції митців базуються, перш за все, на християнській основі буття. Типологічна близькість мотивів, сюжетна сітка, міфологічний характер творчості, подеколи навіть відверта своєрідна стилізація «під Гоголя» стали визначальними елементами Осьмаччиної художньої системи координат.

Фокусування на генетичній спорідненості засвідчило, що зв'язок між Гоголем й Осьмачкою оприявнюється через національну ідентичність (українськість письменників), схожість психотипів особистостей-митців та національно маркований стиль письма.

Результати дослідження дають підстави стверджувати, що феномен постаті Гоголя тривалий час залишався притягальним об'єктом для митців першої половини ХХ ст. А його творчість, як явище оригінальне й багатогранне, викликає неабиякий інтерес як у митців, так і в дослідників.

Дисертаційна робота відкрила перспективу для подальших наукових досліджень з обраної проблематики, зокрема поглибленого вивчення впливу гоголівської традиції на творчість Осьмачки та інших представників української літератури першої половини ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Д. Градація від «чужинця» до сатани у «Зниклій грамоті» Гоголя / Семен Дмитрович Абрамович // Гоголезнавчі студії = Гоголеведческие студии / наук. ред. Т. В. Михед; Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Гоголезнавчий центр, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ніжин: ТПК Орхідея; ФОП Лук'яненко В. В., 2013. — Вип. III (20). — С. 7–14.
2. Ананченко Т. Самітник, приречений на вигнання / Т. Ананченко // Літературна Одеса: Журнал Одеської обл. організації Нац. Спілки письменників України. — 06/2005. — № 2. — С.74–83 .
3. Анненкова Е. Православие в историко-культурной концепции А. С. Хомякова и в творческом сознании Гоголя / Е. Анненкова // Вопросы литературы. — 1991. — Август. — С. 99–102.
4. Антофійчук В. Біблія і культура в контексті сучасних літературознавчих досліджень // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. — Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. ред. Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2012. — С. 661–670.
5. Аристотель. О сновидениях / пер. О. А. Чулкова // АКАДНМЕІА. Материалы и исследования по истории платонизма. — СПб.: СПбГУ, 2005. — Вып. 6. — С. 423–432.
6. Асоян А. «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба Божественной комедии Данте в России / Арам Асоян. — М.: Книга, 1990. — 214 с.
7. Астаф'єв О. Художні системи українського зарубіжжя / Олександр Астаф'єв. — К.: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2000. — 52 с.
8. Барабаш Ю. Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій

Якович Барабаш; передмова В. Панченка. — К.: Києво-Могилянська академія, 2007. — 744 с.

9. Барабаш Ю. Я. «Гоголевское эхо» в творчестве украинских писателей «Расстреляного возрождения» (1920–1930-е годы) / Юрий Яковлевич Барабаш // Феномен Гоголя : Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / под ред. М. Н. Виролайнен и А. А. Карпова. — СПб.: Петрополис, 2011. — С. 738–748.

10. Барабаш Ю. Я. «Духовним прагненням понять...» (Гоголь і українська барокова проповідь) / Юрій Якович Барабаш // Слово і час. — 1994. — № 6. — С. 18–26.

11. Барабаш Ю. Коли забуду тебе, Єрусалиме / Юрій Якович Барабаш. — Х., 2001. — 373 с.

12. Барабаш Ю. Я. Причинки до теми «Гоголь і українське літературне бароко. Генезис і типологія» / Юрій Якович Барабаш // Слово і час. — 1992. — № 9. — С. 19–28.

13. Барабаш Ю. Я. Сад и вертоград. Гоголевское барокко: на подступах к проблеме / Юрій Якович Барабаш // Вопросы литературы. — 1993. — Вып. 1. — С. 135–156.

14. Барабаш Ю. Я. Самотність Гоголя. Причинки до теми / Юрій Якович Барабаш // Сучасність. — К., 1995. — № 10. — С. 83–89.

15. Барна І. Р. Основні екзистенціальні модуси у прозі Тодося Осьмачки 40-50-х років ХХ століття / І. Р. Барна // Українські літературознавчі наближення / під ред. І. Й. Набитович. — Lublin: Wyd-wo Uniwers. Marii Curie-Sklodowskiej, 2006. — С. 140–148.

16. Барна-Шалата І. Поема Т.Осьмачки «Поет» у світлі трактату І.Франка «Із секретів поетичної творчості» / І. Барна-Шалата // Франкознавчі студії: зб. наук. пр. / гол. ред.: Є. Пшеничний; Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І.Франка. — Дрогобич; Львів: Вимір, 2001. — Вип.2. — 2002. — С. 290–299.

17. Барт Р. Від твору до тексту / Ролан Барт // Антологія світової літературної-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. — 2-е вид.,

доповн. — Львів: Літопис, 2001. — 832 с. — С.491–496.

18. Барчан В. Авторська концепція самовияву національної інтелігенції в умовах історичного буття України в повісті «Старший боярин» Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Науковий вісник Ужгородського університету: Філологія. — Ужгород, 2007. — Вип. 16. — С. 16–22.

19. Барчан В. Данте в художній рецепції Т. Осьмачки («Містерія», «Данте») / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: матеріали Міжнародної наукової конференції «Українська література в загальноєвропейському контексті» 16–17 жовтня 2001 року. — Ужгород, 2002. — Вип. 5. — С. 21–30.

20. Барчан В. Міфологічні структури в «Поеті» Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Науковий вісник УЖДУ. — Ужгород, 2006. — Вип. 14. — С. 3–9.

21. Барчан В. Авторська концепція самовияву національної інтелігенції в умовах історичного буття України в повісті «Старший боярин» Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Науковий вісник Ужгородського університету. — Ужгород, 2007. — Вип. 16. — С. 16–22.

22. Барчан В. Драма самотнього серця (Черниця в житті і творчості Т. Осьмачки) // Науковий вісник Ужгородського університету. — Ужгород, 2000. — Вип. 5. — С.45–49.

23. Барчан В. Експресіонізм у збірці Т. Осьмачки «Сучасникам» / Валентина Барчан // Південний архів: зб. наук. праць. — Херсон: Атлант, 2001. — Вип. 3. — С. 174–180.

24. Барчан В. Любовна лірика Теодосія Осьмачки / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць. — Ужгород, 2000. — Вип. 3. — С. 272–285.

25. Барчан В. Особливості поезики експресіонізму в ліриці Т. Осьмачки (збірка «Круча») / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць. — Ужгород, 2000. — Вип. 2. — С. 257–266.

26. Барчан В. Поема Теодосія Осьмачки «Міщани» у світлі філософії екзистенціалізму / Валентина Барчан // Матеріали V конгресу Міжнародної асоціації

україністів: літературознавство / упоряд. і відп. ред. О. Мишанич. — Чернівці: Рута, 2003. — Кн. 1. — С. 283–286.

27. Барчан В. В. Творчість Теодосія Осьмачки в контексті стильових та філософських вимірів ХХ століття: монографія / Валентина Барчан. — Ужгород: ТИМРАНИ, 2008. — 432 с.

28. Барчан В. Фольклоризм поетичної творчості Т. Осьмачки / Валентина Барчан // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць. — Ужгород, 2006. — Вип. 10. — С. 213–223.

29. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь: (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 484–495.

30. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.

31. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 234–407.

32. Безсмертна Я. Л. Історія перекладу «Божественної комедії» Данте українською мовою (від І. Франка до Є. Дроб'язка) / Я. Л. Безсмертна // Мовні і концептуальні картини світу. — К.: ВПЦ «Київський університет». — Вип. 41, ч. 1. — 2012. — С. 73–81.

33. Белый Андрей. Мастерство Гоголя / Андрей Белый [Борис Николаевич Бугаев]; предисл. Л. Каменева. — М.; Л.: Гос. изд-во художеств. лит-ры, 1934. — XVI, 324 с.

34. Бердяев Н. Смысл творчества / Н. А. Бердяев // Философия свободы; Смысл творчества. — М.: Правда, 1989. — С. 254–534.

35. Беседіна Ю. Своєрідність універсальної картини світу «Повісті времяних літ» / Ю. Беседіна // Сучасний погляд на літературу: зб. наук. праць. — К.: ІВЦ Держкомстату України, 2001. — Вип. 5. — С. 22–28.

36. Бібліографія. Література про Т. Осьмачку // Історико-літературні, теоретико-літературно й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року — Черкаси, 2000. — С.120–122.
37. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки / Анна Біла. — К.: Смолоскип, 2006. — 464 с.
38. Білецький О. Поема Данте / Олександр Білецький // Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. / [редкол.: М. К. Гудзій (голова), Д. В. Затонський та ін.; упор. та прим. Ф. П. Погребенник] — К.: Наукова думка, 1966. — Т. 5. — С. 272–304.
39. Біляїв В. Тодось Осьмачка / Володимир Біляїв // Нові дні. — 1989. — Лютий. — С. 9–10.
40. Бовсунівська Т. Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії // Сучасні літературознавчі студії. Випуск І. Онірична парадигма світової літератури: зб. наук. праць / гол. ред. В. І. Фесенко. — К.: Вид.центр КНЛУ, 2004. — С. 14–22.
41. Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
42. Вайскопф М. Гоголь и Скворода: проблема «внешнего человека» / М. Вайскопф // Советское славяноведение. — 1990. — № 4. — С. 36–45.
43. Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Мифология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. — М.: Радикс, 1993. — 685 с.
44. Василюшин І. Ідеї екзистенціалізму у творах українських письменників періоду МУРу / І. Василюшин // Українська національна ідея: реалії та перспективи розвитку. — Львів, 2002. — Вип.11. — С.140–147.
45. Вебер М. Избранное. Образ общества / Вебер М. — М.: Юрист, 1994. — 704 с.
46. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М.: Высшая школа, 1989. — 405 с.

47. Веселовский А. Н. Этюды и характеристики / А. Н. Веселовский. — М.: Типо-литография Товарищества И. Н. Кушнерев и Ко, 1912. — Т. 2. — С. 234.
48. Виноградов И. А. Гоголь — художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания / И. А. Виноградов. — М.: Наследие, 2000. — 448 с.
49. Виноградов В. В. Проблема образа автора в художественной литературе / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. О теории художественной речи. — М.: Наука, 1979. — С. 106–211.
50. Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике / В. В. Виноградов // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. — М.: Наука, 1980. — С. 42–55.
51. Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — С. 203–205.
52. Виноградов В. В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский / В. В. Виноградов; Гос. ин-т истории искусств. — Л.: Academia, 1929. — 390 с.
53. Виноградов И. Явление картины — Гоголь и Александр Иванов / Игорь Виноградов // Наше наследие. — 2000. — № 54. — С. 111–125.
54. Виноградова З. В. Гоголь в литературном процессе 1920-х годов: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / З. В. Виноградова. — СПб., 2004. — 193 с.
55. Виролайнен М. Н. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя) / М. Н. Виролайнен // М. Н. Виролайнен. Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. — СПб.: Амфора, 2003. — С. 312–330.
56. Витгенштейн Л. Избранные работы / пер. с нем. и англ. В. Руднева. — М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. — С. 440.
57. Власов В. Г. Барокко. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — Т.2. — СПб.: Азбука-Классика, 2004. — С.53–84.
58. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — К.: Либідь, 2002. — 663 с.

59. Волинський П. К. Основи теорії літератури. Вступ до літературознавства: підручник для студ. ун-тів і пед. ін-тів / П. К. Волинський. — Вид. 2-ге, випр. і доп. — К.: Рад. школа, 1967. — 366 с.

60. Воронский А. Гоголь / Александр Воронский; вступ. ст. В. А. Воропаева. — 2-е изд. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 447 с.

61. Воропаев В.А. Николай Гоголь: Опыт духовной биографии. — М.: Паломник, 2008. — 318 с.

62. Воропаев В. Н.В. Гоголь: Жизнь и творчество / В. Воропаев. — М.: Изд-во МГУ, 1999. — 125 с.

63. Воропаев В. Монастырь ваш — Россия / В. Воропаев /// Гоголь Н. В. Духовная проза / сост. и коммент. В. А. Воропаев, И. А. Виноградов. — М.: Русская книга, 1992. — С. 5–32.

64. Гаврилова Т. Інтерпретація біблійних мотивів та образів у поезіях Тодося Осьмачки / Гаврилова Т., Остапенко Н., Голуб Н. // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України, Черкаський державний університет імені Б. Хмельницького, Черкаська обласна державна адміністрація, Ліга українських меценатів. — Черкаси, 2000. — С. 27–31.

65. Гарачковська О. О. Українська літературна казка 70–90-х років ХХ ст.: сюжетно-образна структура, хронотоп: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / О. О. Гарачковська; Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. Винниченка. — Кіровоград, 2008. — 18 с.

66. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: Общие вопросы / Г. Д. Гачев. — М.: Сов. писатель, 1988. — 445 с.

67. Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь /; предисл., сост. Л. Аллена. — СПб: Logos, 1994. — 344 с.

68. Гоголь М. Зібрання творів: у 7 т. / М. Гоголь [редкол. М. Г. Жулинський (голова) [та ін.]; упоряд. П. В. Михед; Національна академія

наук України Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка]. — Т. 1: Вечори на хуторі біля Диканьки. — К.: Наукова думка, 2008. — 256 с.

69. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: [в 14 т.] / Николай Васильевич Гоголь; АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков; ред.: В. В. Гиппиус. — [М. ; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

70. Гоголь Н. В. Размышления о Божественной литургии / Николай Васильевич Гоголь. — К.: Адеф-Україна, 2008. — 119 с.

71. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте / С. А. Гончаров. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. — 340 с.

72. Грабович Г. Гоголь і міф України / Григорій Грабович // Сучасність. — 1994. — № 9. — С. 77–95.

73. Грабович Г. Гоголь і міф України. «Страшна помста»: витоки і прокляття / Григорій Грабович // Сучасність. — 1994. — № 10. — С. 137–149.

74. Гундорова Т. «Вечори на хуторі біля Диканьки»: Диявольський контракт і культурна ініціація: [передмова] / Тамара Гундорова // Гоголь М. Тарас Бульба / Микола Васильович Гоголь; пер. з рос. — К., 1998. — С. 5–16.

75. Гундорова Т. Проявлення слова: Дискусія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. — К.: Критика, 2009. — 441 с.

76. Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в России / И. Н. Голенищев-Кутузов // Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — М.: Наука, 1971. — С. 454–486.

77. Гольденберг А. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография / А. Гольденберг. — 2-е изд, испр. и доп. — М.: ФЛИНТА, Наука, 2012. — 232 с.

78. Грушевський М. С. Історія української літератури / М. С. Грушевський. — К., 1994. — Т. IV, кн. 2.

79. Грушевський М. Юбилей Миколи Гоголя / М. С. Грушевський // Літературно-науковий вісник. — 1909. — № 3. — С. 606, 608.

80. Данте А. Божественна комедія. Пекло / пер. з італ. П. Карманського та М. Рильського. — К.: Держлітвидав, 1956. — 224 с
81. Данте А. Божественна Комедія: Пекло / пер. з італ. М. Стріхи. — Львів: Астролябія. — 2013 . — 288 с.
82. Данте А. Божественна комедія / пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Фоліо, 2001. — 607 с.
83. Данте А. Божественна комедія: Фрагменти у перекладі Василя Барки. — Штутгарт: На горі, 1978. — 32 с.
84. Данченко І. Трагічна іронія людської долі. До аналізу ідейно-естетичних засад філософської драми «Життя — це сон» / І. Данченко // Зарубіжна література. — 2000. — № 9. — С. 3.
85. Дей О. І. На крилах народної пісні / О. І. Дей, М.К. Дмитренко . — К., 1986. — 47 с.
86. Денисов В. Метафора храма в художественной прозе Н. В. Гоголя // Гоголезнавчі студії. — Ніжин, 1999. — Вип. 4. — С. 14–25.
87. Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай / Рита Джулиани. — М.: Новое литературное обозрение, 2009. — 288 с
88. Дмитренко В. І. Екзистенційна реінтерпретація поезії Т. Осьмачки / В. І. Дмитренко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія Філологічні науки. — Луганськ, 2011. — № 06 (217), берез., ч. 1. — С. 39–45.
89. Дилакторская О. Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя / О. Г. Дилакторская. — Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1986. — 154 с.
90. Дилакторская, О. Г. Фантастическое в повести Гоголя «Нос» / О. Г. Дилакторская // Русская литература.— 1984. — Вып. 1. — С. 153–166
91. Дончик В. «Важко сказати, хто все це міг витримати»: Т. Осьмачка у змалюванні М. Слабошпицького // Дивослово. — 2003. — № 12. — С. 67–69.
92. Домбровський Ю. О. Данте та Беатріче в концепції Франкових літературознавчих студій. / Ю. О. Домбровський // Проблеми лінгвістики

науково-технічного і художнього тексту та питання лінгвометодики: [зб. наук. пр.] / відповідальний редактор В. В. Задорожний. — Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2001. — С. 122–125.

93. Дуркалевич В. Біблія як джерелотворчої рецепції у пізній прозі Івана Франка // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2012. — С. 479–489.

94. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / пер. Г. Кьорян, В. Сахна. — К.: Видавництво Соломії Павличко Основи, 2001. — 592 с.

95. Євшан М. Дві душі у Гоголя / М. Євшан // Будучина. — Л., 1909. — Липень. — С. 29–35.

96. Есаулов И. А. Тернарная структура «Мертвых душ» и православная традиция (Проблема преодоления апостасии) / И. А. Есаулов // Микола Гоголь і світова культура: Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченої 185-річчю з дня народження письменника). — Київ–Ніжин, 1994. — С. 86–87.

97. Живий Осьмачка: спогади / упоряд. С. Козак. — Детройт: Укр. вісті, 1998. — 205 с.

98. Жуковский В. А. Письмо Плетневу П. А., 5(17) марта 1852 г. / В. А. Жуковский // Жуковский В. А. Собрание сочинений: в 4 т. — М.; Л.: Гос. Изд-во худож. лит., 1959—1960. — Т. 4: Одиссея. Художественная проза. Критические статьи. Письма. — 1960. — С. 674–675.

99. Жулинський М. Йому судилася доля Данте / Микола Жулинський // Літературна Україна. — 1991. — 16 травня.

100. Жулинський М. Приречений на самотність і вигнання / Микола Жулинський // Тодось Осьмачка. Поезії / [упор. та приміт. Р. Л. Світайло; передм. М. Г. Жулинського]. — К.: Рад. письм., 1991. — С. 5–17.

101. Жулинський М. Годось Осьмачка (1895–1962) / Микола Жулинський // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. — К.: Либідь, 1994. — Кн. 2, ч. I: 1940-ві — 1950-ті роки. — С. 89–98.
102. Жулинський М. Годось Осьмачка / Жулинський М. // Слово і доля. — К.: АСК, 2002.
103. Замашна С. М. Риси екзистенціалізму і сюрреалізму в поезії української діаспори // Духовність особистості: методологія, теорія і практика. — Луганськ, 2006. — Вип. 1 (14). — С. 96–101.
104. Зборовська Н. Демонізм як характерна риса прозового дискурсу Годося Осьмачки / Ніла Зборовська // Молода нація. — 1997. — № 5. — С. 127–131.
105. Зборовська Н. «Танцююча зірка» Годося Осьмачки / Ніла Зборовська. — К.: МСП «Козаки», 1996. — 63 с.
106. Зборовська Н. На згарищі спаленої душі: за прозою Т. Осьмачки / Ніла Зборовська // Сучасність. — 1997. — № 6. — С. 137–144.
107. Звиняцьковський В. Я. Справжній Гоголь: який він і хто він? / Володимир Янович Звиняцьковський // Вечори на хуторі біля Диканьки. Миргород / М. В. Гоголь; упоряд., авт. вступ. ст. та приміт. В. Я. Звиняцьковський; іл. С. Г. Якутович. — К.: Либідь, 2008. — С. 449–484.
108. Зеньковський В. В. Гоголь в его религиозных исканиях / Василий Васильевич Зеньковський // Христианская мысль. — К., 1916. — № 1. — С. 26–57; № 2. — С. 5–17; № 3. — С. 5–20 ; № 5. — С. 3–19; № 7/8. — С. 3–19; № 10. — С. 60–73; № 12. — С. 39–55.
109. Зіневич В. Типологія символізму в творах Ф. С. Фіцджеральда та Т. Осьмачки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Зіневич Владислава Володимирівна. — К., 2006. — 17 с.
110. Ісаєнко К. Микола Гоголь і Пантелеймон Куліш: два українські світи (типологія художньої свідомості): монографія / К. Ісаєнко. — Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. — 262 с.

111. Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукраїнської наукової конференції з нагоди 105-ї річниці з дня народження Т. С. Осьмачки 11–12 травня 2000 року / Міністерство освіти України; Черкаський державний університет імені Б. Хмельницького; Черкаська обласна державна адміністрація; Ліга українських меценатів. — Черкаси, 2000. — 129 с.

112. Кайль Р.-Д. Гоголь у дзеркалі своїх біблійних цитат / Рольф-Дітріх Кайль; пер. А. Роліка // Гоголезнавчі студії / наук. ред. Т. В. Михед; Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, Гоголезнавчий центр, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. — Ніжин: ТПК Орхідея; ФОП Лук'яненко В. В., 2013. — Вип. IV (21). — С. 116–141.

113. Калашник О. Видіння як одкровення у візіонерській поезії / О. Калашник // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. т. 23 — Донецьк: Український культурологічний центр, Східний видавничий дім. — 2008. — С. 76–83.

114. Калмыков А. А. Интерактивная гипертекстовая журналистика в системе отечественных СМИ: научное издание / А. А. Калмыков; под ред. В. С. Хелемендика. — М.: Издательство ИПК работников ТВ и РВ, 2009. — 84 с.

115. Кант И. Критика практического разума / И. Кант // Кант И. Собр. сочинений: в 8 т. / под общей редакцией А. В. Гулыги. — М.: ЧОРО, 1994. Т. 4. — 499 с.

116. Капленко О. М. Наративні структури в українській авангардній прозі 20-х років ХХ століття: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Капленко Оксана Миколаївна; НАН України; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К., 2005. — 20 с.

117. Карпенко А. И. О народности Н. В. Гоголя: (Художественный историзм писателя и его народные истоки) / А. И. Карпенко. — К.: Издательство Киевского университета, 1973. — 280 с.

118. Качуровський І. Перекладачі української діаспори / І. Качуровський // Всесвіт. — 1991. — № 11. — С. 109–113.

119. Кедров Б. «Сверхзадача» комплексного изучения творчества / Б. Кедров // Художественное творчество. — Л.: Наука, 1986. — С. 16–17.
120. Кейван М. У самотній мандрівці до вічності / Марія Кейван // Березіль. — 1996. — № 3–4. — С. 58–94.
121. Квятковский А. П. Сказ / А. П. Квятковский // Квятковский А. П. Поэтический словарь. — М.: Сов. Энцикл., 1966. — С. 269–270.
122. Кирилюк О. Р. М. Волков та В. Я. Пропп: питання пріоритету та впливу німецької фольклористично-наратологічної традиції на дослідження ними структури казки. — Режим доступу: nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/doksa/2008_12/308—317.pdf.
123. Киченко А. С. Творчество как мифотворчество: Мифологическая составляющая художественного текста / А. С. Киченко. — Горловка: Издательство ГГПИИЯ, 2009. — 367 с.
124. Клен Ю. Теодосій Осьмачка. Поет / Юрій Клен // Арка. — Мюнхен: Українська трибуна, 1947. — Ч. 5 — С. 40–41.
125. Коваль А. П. Спочатку було Слово: Крилаті вислови біблійного походження в українській мові / А. П. Коваль. — К.: Либідь, 2001. — 312 с.
126. Ковальчук О. Г. Гоголь: буття і страх: монографія / О. Г. Ковальчук. — Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. — 127 с.
127. Ковальчук О. Гоголь — «русский Христос»? (Текст поеми «Мертвые души» як засіб самоіндетифікації автора) // Гоголезнавчі студії. — Ніжин, 1999. — Вип. 4. — С. 74–85.
128. Ковтун Е. М. Художественный вымысел в литературе XX века: монографія / Е. М. Ковтун. — М.: Высшая школа, 2008. — 408 с.
129. Колесниченко-Братунь Н. Оскарження червоної ротонди / Наталя Колесниченко-Братунь // Дзвін. — № 4. — С. 4–7.
130. Колесниченко—Братунь Н. «Старший боярин» Т. Осьмачки і традиції європейської прози / Наталя Колесниченко—Братунь // Дзвін. — 1995. — № 4. — С. 59–63.

131. Коломієць Л. Діалог титанів: «Трагедія Макбета» Вільяма Шекспіра в українському перекладі Тодося Осьмачки // Дивослово: Українська мова й література в навчальних закладах. — 1999. — № 3. — С. 4–9.

132. Костецький І. Людина, полишена напризволяще: «Дума про Зінька Самгородського» Теодосія Осьмачки / Костецький, Ігор // Кур'єр Кривбасу. — 2007. — № 210/211, (травень/червень). — С. 230–244.

133. Костецький І. Про єдність різноманітного й суперечливого: невіголошена промова на з'їзді українських письменників еміграції 6–7 грудня 1958 року в Нью-Йорку) // Слово: збірник 1: література, мистецтво, критичні мемуари, документи / Об'єднання Українських письменників в Екзилі. — Нью-Йорк, 1962. — С. 318–325.

134. Костомаров Н. Несколько слов о славяно-русской мифологии и языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею / Н. И. Костомаров // Костомаров М. Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики й літературознавства / [упорядкув., приміт. І. П. Бетко, А. М. Полотай; вступ. ст. М. Т. Яценка]. — К.: Либідь, 1994. — 384 с.

135. Костюк Г. Тодось Осьмачка здалека і зблизька: спостереження, зустрічі й діалоги) / Григорій Костюк // Костюк Г. Зустрічі і прощання: спогади. — Edmonton—Toronto: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1998. — Кн. 2. — С. 383–447.

136. Кочур Г. Данте в украинской литературе / Г. Кочур // Дантовские чтения / под общей ред. И. Бэлзы. — М., 1971. — С. 181–203.

137. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський // Проблеми теорії ментальності. — К.: Наукова думка, 2006. — С. 273–299.

138. Кримський С. Б. Пізнання як трансцендентація софійності / С. Б. Кримський // Запити філософських смислів. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. — 240 с.

139. Крутикова Н. Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя / Нина Евгеньевна Крутикова. — К.: Стилос, 2007. — 88 с.

140. Кузячкіна М. В. Художня картина світу в українському бароко / М. В. Кузячкіна // Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філософія. Культурологія. Політологія. Соціологія. — 2013. — Т. 24 (65), № 3. — С. 156–160.

141. Лавріненко Ю. Героїчні почуття вічної правди і краси народу / Юрій Лавріненко // Дивослово. — 1995. — № 1. — С. 4–5.

142. Лавріненко Ю. Годосій Осьмачка: 1895—1962 (літературна сил'вета) / Юрій Лавріненко // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: поезія – проза – драма – есей / [упоряд. Лавріненко Юрій]. — К.: Смолоскип, 2002. — С. 227–231.

143. Лазаренко Т. Оніричні елементи в новелістиці сучасних індіанських письменниць США / Т. Лазаренко // Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. — 2010. — № 43. — С. 56–58.

144. Лапко О. Авторський голос у ліричному творі: нарративний і психологічний аспекти (на матеріалі збірки Годосія Осьмачки «Круча») / Олена Лапко // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. — К., 2004. — Вип. 5. — С. 42–46.

145. Лапко О. Авторський голос у художній структурі творів Годосія Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01. «Українська література» / Лапко Олена Анатоліївна. — Кіровоград, 2007. — 20 с.

146. Лапко О. Емоційні доміанти ліричного суб'єкта у поезії Годосія Осьмачки / Олена Лапко // Вісн. Луган. нац. пед. ун-ту ім. Т. Шевченка. — 2005. — № 1. — С. 99–106.

147. Лапко О. Ліричний персонаж у суб'єктній організації поезії Годосія Осьмачки / Олена Лапко // Наукові записки. — Кіровоград, 2005. — Вип. 61. — С. 155–162. — (Серія: Філол. науки: літературознавство)

148. Лапко О. Модуси екзистенції ліричного суб'єкта як втілення авторської «гіпотези буття» в поезії Годосія Осьмачки / Олена Лапко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. — К., 2005. — Вип. 21, ч. 2: Питання менталітету в українській літературі. — С. 507–516.

149. Лапко О. Оповідач як форма репрезентації авторської свідомості (на матеріалі повісті Т. Осьмачки «Старший боярин») / Олена Лапко // Вісн. Житомир. пед. ун-ту. — Житомир, 2004. — Вип. 15. — С. 127–131.

150. Лапко О. Світоглядно-емоційні константи оповідача і героя у повісті Т. Осьмачки «Старший боярин» / Олена Лапко // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. — К., 2004. — Вип. 18, ч. 2: Питання менталітету в українській літературі. — С. 582–591.

151. Леонтьев А. Н. Образ мира / А. Н. Леонтьев // Леонтьев А. Н. Избр. психол. Произведения: в 2 т. — М.: Педагогика, 1983. — Т. II. — С. 251–261.

152. Лесогор Н. В. «Дантовский текст» в творчестве Н. В. Гоголя: генезис и поэтика: диссертация кандидата филологических наук: 10.01.01 / Н. В. Лесогор. — Кемерово, 2009. — 215 с.

153. Летин В.А. Визуализация художественной картины мира Н. В. Гоголя: автореф. дис. ... канд. культурологии / В. А. Летин; Ярославский гос. пед.ун-т им. К. Д. Ушинского. — Ярославль. — 1999. — 23 с.

154. Літературознавча енциклопедія / автор-укладач Ю. Ковалів: у 2 т. — К.: Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.

155. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: Академія, 2007. — 752 с. (Nota bene).

156. Лисенко Іван. Поезія самотності та індивідуалізму // Березіль. —1995. — № 5–6. — С. 9–12.

157. Лисенко Н. О. Метафори і символи з компонентом небо в поетичному ідіостилі Т. Осьмачки / Н. О. Лисенко // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. — 2011. — № 936, вип. 61. — С. 46–49.

158. Литературная энциклопедия: в 7 т. / [редакц. коллегия: И. И. Лебедев-Полянский и др.]. — М.: ОГИЗ РСФСР, 1934. — Т. 7. — С. 339–342.

159. Лотман Ю. М. О «реализме» Гоголя / Юрий Михайлович Лотман // Гоголь в русской критике : антология / сост. С. Г. Бочаров. — М.: Фортуна ЭЛ, 2008. — С. 630–651.

160. Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Юрий Михайлович Лотман // История и типология русской культуры. — СПб.: «Искусство — СПб», 2002. — С. 208–221.

161. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб.: «Искусство — СПб», 1998. — С. 14–285.

162. Луцький Ю. О. Страдництво Миколи Гоголя, знаного також як Ніколай Гоголь / Ю. О. Луцький. — К.: Знання України, 2002. — 114 с. — (Серія «Гоголезнавчі студії»; вип. 11). — Переклад з: Luckyj G. The Anquish of Mykola Hohol a. k. a. Nikolai Gogol / George Stephen Nestor Luckyj. — Toronto: Canadian Scholars' Press, 1998. — 117 p.

163. Магалевич Г. М. Функціональна роль сну у прозі Миколи Хвильового // — Режим доступу: http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_989/content/magalevich.pdf3.

164. Манхейм К. О специфике культурно-социологического познания / К. Манхейм // Избранное. Социология культуры; отв. ред. Л. Т. Мильская. — М.; СПб.: Университетская книга, 2000. — 506 с.

165. Маланюк Є. Пам'яті Т. Осьмачки / Євген Маланюк // Маланюк Є. Земна Мадонна. — Братислава: Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, 1991. — С. 250.

166. Манн Ю. В. «Глубже войти в высшее назначение жизни...» (Гоголь и Данте) / Ю. В. Манн // Международный интерактивный сетевой семинар «Социокультурная доминанта современного образования». — Режим доступу: <http://www.art—education.ru>project/seminar—2010/mann.pdf>.

167. Манн Ю. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. — [2-е изд., доп.] — М.: Худож. лит., 1988. — 414 с.

168. Манн Ю. В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Юрий Владимирович Манн. — СПб.: Издательство С.-Петербур. ун-та, 2007. — 744 с.

169. Маринкевич С. Апокаліптичність поетичних візій Тодося Осьмачки (на матеріалі зб. «Круча» / Світлана Маринкевич // Молода нація: альманах. — К.: Смолоскип, 1999. — № 12. — С. 239–243.

170. Маринкевич С. Стильові доміанти поезії Тодося Осьмачки / Світлана Маринкевич. — Дніпропетровськ: ДДФА, 2007. — 128 с.

171. Маринкевич С. Урбаністичні мотиви та своєрідність їх інтерпретації в поезії Т. Осьмачки / Світлана Маринкевич // Наукові записки. Літературознавство. Вип. IV: до 200-річчя Адама Міцкевича / редколегія: Гром'як Роман (відп. редак.) [та ін.]. — Тернопіль: ТДПУ, 1999. — С. 218–226.

172. Маринкевич С. Художня модифікація фольклорної традиції в поемі Т. Осьмачки «Дума про Зінька Самгородського» / Світлана Маринкевич // Українська філологія. Школи. Постаті. Проблеми: зб. наук. праць Міжнародної конференції, присвяченої 150-річчю від дня заснування кафедри української словесності у Львівському університеті, Львів 23–25 жовтня / редкол.: Тарас Салила (відп. ред.) [та ін.]. — Львів: Світ, 1999. — Ч. 2. — С. 532–528.

173. Мариненко Ю. В. Селянський рай Тодося Осьмачки (повість «Старший боярин») // Науковий вісник МДУ ім. В. О. Сухомлинського. — Філологічні науки. — Вип. 4. 13 (104). — С. 153–158. — Режим доступу: <http://litzbirnyk.com.ua/wp-content/uploads/2014/07/33.13.14.pdf>.

174. Масенко Л. Україна на переломі: національне і соціальне в повісті Тодося Осьмачки «Старший боярин» / Л. Масенко // Урок української: науково-публіцистичний журнал. — 2006. — № 10. — С. 45–49.

175. Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / С. Матвієнко. — Львів: Літопис, 2004. — 144 с.

176. Мацапура В. И. Индивидуальный стиль Гоголя и его характерные особенности / Валентина Ивановна Мацапура // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. — 2009. — Вип. XLVII. — С. 57–64.

177. Мацапура В. И. Функции сна и поэтика сновидений в художественной прозе Н. В. Гоголя / Валентина Ивановна Мацапура // Поэтика творів М. Гоголя. Гоголівські читання в Полтаві — Полтава: Тов. АСМІ. — 2009. — С. 29–39.

178. Медушевский В. В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) / В. В. Медушевский // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. — Л.: Наука, 1986. — С. 82–133.

179. Мейзерська Т. С. Проблеми індивідуальної міфології: Міфотворчість Т. Шевченка / Т. С. Мейзерська. — Одеса: Астропринт, 1997. — 31с.

180. Мелетинский Е. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Мелетинский Е. М. // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е. М. Мелетинского. — М.: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2001. — С. 73–149.

181. Мелетинский Е. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — М.: Наука, 1976. — 408 с. — (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

182. Мелетинский Е. Трансформация архетипов в русской классической литературе (Космос и Хаос, герой и антигерой) / Е. М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / [под ред. Е. М. Мелетинского]. — М.: Рос. гос. гуманитарн. ун-т, 2001. — С. 150–247.

183. Мережковский Д. С. Гоголь и черт: исследование / Д. С. Мережковский. — М.: Скорпион, 1906. — 219 с.

184. Міфи України: За кн. Георгія Булашева «Укр. Народ у своїх легендах, реліг. Поглядах та віруваннях» / пер. Ю. Буряка. — К.: Довіра, 2003, — 383 с.

185. Микола Гоголь: Українська бібліографія / уклад., упорядкув.: П. Михед, Л. Гранатович, Н. Кузьменко. — К.: Академперіодика, 2009. — 258 с.

186. Михайловська Н. Осьмачка про космічні виміри незбагненої української трагедії / Н. Михайловська // Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі ХІХ—першої половини ХХ ст. — Л., 1998. — С. 178–195.

187. Михед П. Апостольський проект Миколи Гоголя. (спроба реконструкції) / Павло Михед // Михед П. Слово художнє, слово сакральне: зб. статей. — Ніжин: ТОВ Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. — С. 3–22.

188. Михед П. В. Бібліографічна гоголіана: сторінки історії / Павло Володимирович Михед // Микола Гоголь: Українська бібліографія / уклад.,

упорядкув.: П. Михед, Л. Гранатович, Н. Кузьменко. — К.: Академперіодика, 2009. — С. 9–21.

189. Михед П. В. Кризь призму бароко. Статті різних років / Павло Взмолодимирович Михед. — К, 1992. — 334 с.

190. Михед П. Микола Гоголь і поляки (про деякі проблеми вивчення) / П. Михед // Література та культура Полісся / відп. ред. та упоряд. Г. В. Самойленко. — Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2008. — Вип. 43 — С. 28–45.

191. Михед П. В. О двух особенностях русской культуры / Павел Владимирович Михед // Время и текст: историко-литературный сборник. — СПб., 2002. — С. 3–12.

192. Михед П. В. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст / Павло Володимирович Михед. — Ніжин: Аспект-Поліграф, 2002. — 208 с.

193. Михед П. Прадедовская душа шалит в тебе... (О литературоведческом аспекте изучения генеалогии рода Гоголя) / Павел Михед // Родословие Н. В. Гоголя: статьи и материалы. — М., 2009. — С. 5–18.

194. Михед П. В. Приватизация Гоголя? (Возвращаясь к «русско-украинскому вопросу») / Павел Владимирович Михед // Вопросы литературы. — 2003. — № 3. — С. 94–112.

195. Михед П. В. Про «нашого» і «їхнього» Гоголя / Павло Володимирович Михед // Дивослово: укр. мова й літ. в навч. закладах: науково-метод. журн. Мін-ва освіти і науки України. — 2011. — № 4. — С. 41–46.

196. Михед П. В. Рим в творческом сознании Гоголя / Павел Владимирович Михед // Новые гоголеведческие студии. — Симферополь; К., 2005. — Вып. 2 (13). — С. 143–158.

197. Михед П. Способы сакрализации художественного повествования в «Выбранных местах» Гоголя (заметки к новой эстетике слова) / Павел Михед // Литература и религия: VI Крымские Пушкинские чтения. — Симферополь, 1996. — С. 93–94.

198. Мокульский С. С. Данте / С. С. Мокульский // История зарубежной литературы. Раннее Средневековье и Возрождение / под ред. В. М. Жирмунского. — Изд. 2-е. — М., 1959. — С. 206–228.

199. Моторин А. В. Духовные противоречия Гоголя. — Новгород: Изд-во НовГУ, 1999. — С. 55–58.

200. Мочернюк Н. Д. Сновидіння в поезиці романтизму: часо-просторова специфіка: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец. 10.01.06 — теорія літератури / Н. Д. Мочернюк. — Т., 2005. — 19 с.

201. Мочульский К. В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / сост. и послесловие В. М. Толмачева; примеч. К. А. Александровой. — М.: Изд-во «Республика», 1995. — С. 5–60.

202. Набитович І. Категорія *sacrum* та художня література: дискрипція структури та стратегії досліджень / І. Набитович // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії Микола Литвин, упоряд. Олександр Седляр, Наталя Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2012. — С. 23–47.

203. Надточій О. Екзистенційні мотиви у поетичній творчості Тодося Осьмачки / Олена Надточій // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукр. наук. конф. з нагоди 105 річниці з дня народження Т. С. Осьмачки (Черкаси, 11–12 трав.). — Черкаси, 2000. — С. 77–82.

204. Назиров Р. Г. Поэтика сновидений. Творческие принципы Достоевского / под ред. Л. Г. Барага. — Саратов: Издательство Саратовского университета. — 1982. — 159 с.

205. Наливайко Д. С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. / Д. С. Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — початку ХХ ст.: зб. наук. праць. — К.: Наук. думка, 1987. — С. 3–43.

206. Наливайко Д. Первинні образи в творчості Гоголя / Дмитро Наливайко // Гоголезнавчі студії. — Ніжин, 1996. — Вип. I. — С. 4–10.

207. Наливайко Д. С. Українське літературне бароко в європейському контексті / Д. С. Наливайко // Українське літературне бароко. — К.: Наукова думка, 1987 р. — С. 46–75.

208. Наливайко Д. С. Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика / Д. С. Наливайко // Наукові записки. — К.: «Стилос», 2001. — Т. 19. — С. 3–17.

209. Неврлий М. Українська радянська поезія 20-х років. Мікропортрети в художніх стилях і напрямках / М. Неврлий. — К., 1991. — С. 88–92.

210. Николаев А. И. Основы литературоведения: учебное пособие для студ. филол. специальн. — Иваново: ЛИСТОС, 2011. — 255 с.

211. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: прелюдия к философии будущего / Фридрих Ницше; [пер. с нем. Н. Полилова] // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла; Казус Вагнер; Антихрист; Ессе Номо: сборник. — Мн.: ООО «Попурри», 1997. — С. 57–257.

212. Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков: Тайнства сновидений в мифологии, мировых религиях и худож. лит. / Д. А. Нечаенко. — М.: Юрид. лит., 1991. — 304 с.

213. Окара А. Бароко — після Бароко : «Выбранные места...» Гоголя та українська культура XVII–XVIII століть / Андрій Окара // Молода нація. — К., 1997. — № 5. — С. 105–112.

214. Онишкевич Л. Екзистенціалістська модель у теорії літератури / Лариса Онишкевич // Слово. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [передм., упоряд. і прим. М. Зубрицької]. — Львів: Літопис, 1996. — С. 243–244.

215. Осьмачка Т. Автобіографія / Теодосій Осьмачка // Березіль. — 1995. — № 5–6. — С. 19–20.

216. Осьмачка Т. Академік С. О. Єфремов: спогади / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. — 1946. — Ч. 42 (25 жовт.).

217. Осьмачка Т. Бездоріжжя наших мистецьких смаків у літературі і в літературному побуті / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. — 1952. — 10, 13, 17 квіт.

218. Осьмачка Т. Думки (із шпитальних нотаток) / Теодосій Осьмачка // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3 кн. / [упорядкув. Яременко Василь, Федоренко Євген; підгот. текстів Яременко Б.; наук. ред. Погрібний А.]. — К.: Дніпро, 1994. — Кн. 2. — 1994. — С. 116–118.

219. Осьмачка Т. Думки, що виникли під час написання книжки «Ротонда душогубців» / Теодосій Осьмачка // Українське слово: хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3 кн. / [упорядкув. Яременко Василь, Федоренко Євген; підгот. текстів Яременко Б.; наук. ред. Погрібний А.]. — К.: Дніпро, 1994. — Кн. 2. — 1994. — С. 114–115.

220. Осьмачка Т. Из-под світу : [поетичні твори] / Теодосій Осьмачка. — Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, 1954. — 317 с.

221. Осьмачка Т. Клекіт: поезії. Книжка третя. / Тодось Осьмачка. — К.: Маса, 1929. — 69 с.

222. Осьмачка Т. Косинка: спогад / Т. Осьмачка // Державний архів Рівненської області. — Фонд Р—280, оп.1, справа 4, аркуш 101. — 4 с.

223. Осьмачка Т. Мистець / Теодосій Осьмачка // Українські вісті. — 1953. — Ч. 19 (берез.).

224. Осьмачка Т. Мої товариші: історико-мемуарна розвідка про людей розстріляного українського відродження 20-х років / Теодосій Осьмачка // Березіль. — 1996. — № 3–4. — С. 95–132.

225. Осьмачка Т. Павло Филипович: спогад / Теодосій Осьмачка // Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи / Об'єднання Українських письменників в Екзилі. — Нью-Йорк, 1964. — С. 296–305.

226. Осьмачка Т. Психічна розрядка / Теодосій Осьмачка // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст.: у 3-х

кн. [упор. Василь Яременко, Євген Федорченко]. — К.: Рось, 1994. — Кн. друга. — С. 128–146.

227. Осьмачка Т. План до двору: повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 101. — С. 52–82.

228. Осьмачка Т. План до двору: повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 102. — С. 69–98.

229. Осьмачка Т. План до двору: повість / Тодось Осьмачка // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 103. — С. 70–103.

230. Осьмачка Т. План до двору / Тодось Осьмачка. — Торонто: В-о Укр. Канадійського Легіону, 1951. — 184 с.

231. Осьмачка Т. Подільськими стежками або маловідомі сторінки біографії письменника (Тодося Осьмачки) / Тамара Осьмачка // Дивослово. — 1995. — № 5–6. — С. 56–58.

232. Осьмачка Т. Поезії / Тодось Осьмачка / [упоряд. та прим. Р. Л. Світайло; передм. М. Г. Жулинського]. — К.: Рад. письменник, 1991. — 252 с.

233. Осьмачка Т. Поезії. Повісті: Старший боярин; Ротонда душогубців / Тодось Осьмачка. — К.: Наук. думка, 2002. — 424 с.

234. Осьмачка Т. Поет / Теодосій Осьмачка. — [Б.м.]: Вид-во «Українське слово», 1947. — 154 с.

235. Осьмачка Т. Передмова / Теодосій Осьмачка // Осьмачка Т. Ротонда душогубців. Оповідання (без року і місця вид.). — С. 7.

236. Осьмачка Т. Скитські вогні / Т. Осьмачка. — Х.: Державне видавництво України, 1925. — 96 с.

237. Осьмачка Т. Сучасникам / Тодось Осьмачка. — Краків–Львів: Українське видавництво, 1943. — 100 с.

238. Павлова Н. Експрессионизм / Н. С. Павлова // История немецкой литературы: в 5 т. — М.: Наука, 1968. —

Т. 4: 1848–1918 / [редкол.: Р. М. Самарина и И. И. Фрадкин]. — 1968. — С. 536–564.

239. Панченко А. А. Исследования в области народного православия. Деревенские святыни Северо-Запада России: научное издание / А. А. Панченко. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. — 305 с.

240. Паперный В. «Преображение» Гоголя (к реконструкции основного мифа позднего Гоголя) // Wiener Slawistischer Almanah. Bd. 39. — Munhen, 1997.

241. Папуша И. Анализ повествовательной техники А. И. Куприна в повести «Поединок» // Studia methodologica. — Тернопіль: ТДПУ, 2002. — Вип. 11. — С 81–94.

242. Перетц В. Гоголь и малорусская литературная традиция / В. Перетц. — СПб., 1902. — 37 с.

243. Піскун О. Письменник і тоталітаризм: психоаналітична інтерпретація прози Тодося Осьмачки: монографія / Ольга Піскун. — Черкаси: [Вид. Ю.А. Чабаненко], 2010. — 262 с.

244. Піскун О. Психологія творчої особистості Т. Осьмачки / Ольга Піскун // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: наукові записки кафедри української літератури та компаративістики / Міністерство освіти і науки України, Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького. — Черкаси: Брама, 2003. — Вип. 2. — С. 62–71.

245. Поліщук В. Т. Кілька штрихів до осмислення життя і творчості Тодося Осьмачки / В. Т. Поліщук // Поліщук В. Т. Про класиків, неокласиків і сучасників. — Черкаси, 2007. — С. 263–270.

246. Поліщук В. Т. Кілька штрихів до осмислення життя і творчості Тодося Осьмачки // Історико-літературні, теоретико-літературні й мовно-стилістичні аспекти творчості Тодося Осьмачки: матеріали Всеукр. наук. конф. з дня народж. Т. С. Осьмачки, Черкаси, 11–12 трав. 2000 р. — Черкаси: ЧДУ, 2005. — С. 6–10.

247. Попович М. В. Теорія ментальності / М. В. Попович // Проблеми теорії ментальності. — К.: Наукова думка, 2006. — С. 3–28.

248. Попович М. В. Українська національна ментальність / М. В. Попович // Проблеми теорії ментальності. — К.: Наукова думка, 2006. — С. 232–270.

249. Поэтика сказа / Е. Г. Мущенко и др. — Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1978. — 287 с.
250. Пропп В. Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки / сост. И. В. Пешкова. — М.: Лабиринт, 1998. — 512 с.
251. Проблеми теорії ментальності. / відповід. редактор М. В. Попович. — К.: Наукова думка, 2006. — 408 с.
252. Прохоренко Є. Є. Творчість Миколи Гоголя в українській літературно-критичній і художній свідомості 20–30-х рр. ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Євгенія Євгеніївна Прохоренко. — Дніпропетровськ, 2014. — 224 с. — (На правах рукопису.)
253. Рильський М. Зібрання творів / М. Рильський. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 19. — 704 с.
254. Родина Т. М. Художественная картина мира как синтетическая многомерная структура / Т. М. Родина // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. — Л.: Наука, 1986. — С. 57–68.
255. Розстріляне відродження. Антологія 1917–1933. Поезія – проза – драма – есей / упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка. — К.: Смолоскип, 2008. — 976 с.
256. Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира / под ред. Б. А. Серебренникова. — М.: Наука, 1988. — 247 с.
257. Рубанова Г.Л. Південнослов'янський героїчний епос / Г. Л. Рубанова, В. А. Моторний // Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження. — Львів: Вища школа, 1982. — С. 9–140.
258. Руднев В. П. Словарь культуры ХХ века / В. П. Руднев. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
259. Самійленко В. Вибрані поезії / В. Самійленко. — К.: Рад. письменник, 1963. — 460 с.
260. Самойленко Г. В. Украинская гоголиана на рубеже веков (1979–2004) / Г. В. Самойленко // VII Міжнародні Гоголівські читання. — Полтава, 2004. — С. 149–153.

261. Сверстюк Є. Різдвяний гість Гоголь / Євген Сверстюк // Урядовий кур'єр. — 2003. — 16 січ. (№ 8). — С. 16.

262. Сенік Л. Голодомор в українській прозі / Л. Сенік // Матеріали Міжнародної наукової конференції істориків «Голодомор в Україні в 1932–1933 роках» / упор. Я. Хортяні. — Будапешт, 2003. — Режим доступу: http://arhiv.ukrajinci.hu/arhiv/hromada_71/istorija/holod.htm.

263. Сквіра Н. Біблійна традиція у створенні психологічного портрета персонажів (на прикладі другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя) / Н. Сквіра // Слово і час. — 2007. — № 8. — С. 70–82.

264. Сквіра Н. Проблеми поезики другого тому «Мертвих душ» Миколи Гоголя / Н. Сквіра. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. — 367 с.

265. Скорський М. «Захалаявна книжка» Тодося Осмачки / М. Скорський // Київ: Журнал письменників України. — 1998. — № 1/2. — С. 133.

266. Скорський М. «Не знало серце в світі щастя»: невідомі сторінки біографії Тодося Осмачки / Микола Скорський // Київ. — 1995. — № 2–3. — С. 124–129.

267. Скорський М. Радощі й болі рідної землі: деякі аспекти прози Тодося Осмачки / Микола Скорський // Дивослово. — 1995. — № 6. — С. 53–58.

268. Скорський М. Тодось Осмачка: життя і творчість / Микола Скорський. — К.: Духовний Центр української культури, 1999. — 205 с.

269. Скорська Т. «І не було йому ніде спокою»: невідома сторінка з біографії Тодося Осмачки / Тамара Скорська // Україна. — 1991. — № 1. — С. 17–18.

270. Слабошпицький М. «Малий ренесанс» і бурі в МУРі / Михайло Слабошпицький // Дивослово. — 2003. — № 1. — С. 3–9.

271. Слабошпицький М. Погоня / Михайло Слабошпицький // Україна. — 2003. — № 2. — С. 40–42.

272. Слабошпицький М. Поет і черниця / Михайло Слабошпицький // Слово і час. — 1995. — № 5–6. — С. 35–43.

273. Слабошпицький М. Ф. Поет із пекла (Тодось Осьмачка): роман-біографія / Михайло Слабошпицький. — Вид. 3-є. — К.: Ярославів Вал, 2011. — 368 с.

274. Слабошпицький М. Тодось Осьмачка: літературний профіль; Никифор Дровняк із Криниці: роман-колаж (фрагменти) / Михайло Слабошпицький. — К.: Рада, 1995. — 142 с.

275. Слабошпицький М. Утікач. Тодось Осьмачка / Михайло Слабошпицький // 25 поетів української діаспори: літературно-художнє видання. — К.: Ярославів Вал, 2006. — С. 366–389.

276. Слабошпицький М. Чужина. Демони. Тодось Осьмачка: митець на тлі епохи / Михайло Слабошпицький // Березіль. — 1995. — № 7–8 — С. 172–189.

277. Славутич Я. Розстріляна муза: мартиролог: нариси про поетів / Яр Славутич. — [2-е вид., випр. і доп.; вступ. ст. К. П. Волинського]. — К.: Либідь, 1992. — 184 с.

278. Слоньовська О. Еротика як особливість міфічного самовияву героїв у прозі Марка Черемшини і Тодося Осьмачки / Ольга Слоньовська // «Покутська трійця» в загальноукраїнському літературному процесі кінця ХІХ–початку ХХ століття: зб. наук. праць. — Івано-Франківськ, 2006. — С. 379–399.

279. Слоньовська О. Проблема Бога і божественного в міфі про Україну Тодося Осьмачки. — Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article/1247.html>.

280. Слоньовська О. Своєрідність міфічного мислення Тодося Осьмачки в поемі «Поет» / Ольга Слоньовська // З його Духа печаттю: зб. наук. праць на пошану професора Івана Денисюка / Львівський національний університет імені Івана Франка, Інститут Франкознавства; редкол. Флорій Бацевич; Лариса Бондар (відп. ред.) та ін.; упоряд. Микола Легкий. — Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. Інститут франкознавства, 2001. — Т. 1. — С. 180–185.

281. Смирнова А. Ю. Художественная картина мира в поэзии И. А. Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / А. Ю. Смирнова. — Саратов, 2013. — 327 с.

282. Соболев П. В. Художественная картина мира: ценностная значимость / П. В. Соболев // Художественное творчество. — Л.: Наука, 1986. — С. 32–36.

283. Соболюк В. О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко / В. О. Соболюк. — Донецьк: МП «Отечество», 1996. — 336 с.

284. Соколов А. Н. Теория стиля : научное издание / А. Н. Соколов; ред. А. Гуревич. — М.: Искусство, 1968. — 221 с.

285. Соколова В. А. Компаративний аналіз віршування Т. Осьмачки та М. Цветаєвої / В. А. Соколова // Літературна компаративістика / відп. ред.: Д. С. Наливайко; НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К.: Фоліант, 2005. — Вип. 1. — 2005. — С. 338–349.

286. Стріха М. Данте й українська культура: досвід рецепції на тлі «запізнілого націє творення» / М. Стріха. — К.: Критика, 2003. — 162 с.

287. Сулима В. І. Біблія і українська література : навч. посіб. / В. І. Сулима. — К.: Освіта, 1998. — 400 с.

288. Терц А. В тени Гоголя: биография отдельного лица / Абрам Терц [Андрей Донатович Синявский]. — М.: Аграф, 2001. — 416 с.

289. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. — Тернопіль: Медобори, 2007. — 463 с.

290. Ткачук О. Наратологічний словник / О. Ткачук. — Тернопіль: Астон, 2002. — 173 с.

291. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров; перев. с фр. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. — 144 с.

292. Троицкий В. Ю. Стилизация / В. Ю. Троицкий // Слово и образ: сб. ст. / сост. В. В. Кожевникова. — М.: Просвещение, 1964. — С. 164–194.

293. Тынянов Ю. Н. Литературное сегодня / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.

294. Ушкалов Л. В. Світ українського барокко: філологічні етюди. — Харків: Око, 1994 р. — 108 с.

295. Фенько Н. М. Естетичні функції картин сновидінь у художніх творах українських письменників другої половини ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. ... канд. філ. наук: спец. 10.01.01 — українська література / Н. М. Фенько — Дніпропетровськ, 1999. — 19 с.

296. Фиалкова Л. Л. К проблеме «Гоголь и фольклор» / Л. Л. Фиалкова // Фольклорная традиция в русской литературе: сб. науч. тр. — Волгоград: ВГПИ им. А. С. Серафимовича, 1986. — С. 57–60.

297. Франко І. Данте Алігієрі. Характеристика середніх віків: життя поета і вибір його поезії / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. — К.: Наукова думка, 1978. —

Т. 12: Поетичні переклади та переспіви [ред. кол.: І. І. Басс та ін.; ред. тому Д. В. Затонський; упор. та комент. В. І. Шевчука]. — 1978. — С. 9–231.

298. Франко І. Документи і матеріали 1856–1965 / упоряд. І. Л. Бутич, Я. Р. Дашкевич, О. А. Купчинський; заг. ред., вступ. ст. З. Т. Франко. — Київ: Наукова думка, 1966. — 543 с.

299. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / З. Фрейд. — К.: Основи, 1998. — 709 с.

300. Фрейд З. Бред и сны в «Градиве» В. Иенсена / З. Фрейд // Классический психоанализ и художественная литература / сост. и общ. ред. В. Лейбина. — СПб.: Изд-во «Питер», 2002. — С. 16–35.

301. Фрейд З. Толкование сновидений / под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковинова. — М.: Фирма СТД, 2005. — 680 с.

302. Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. — 1992. — Вып. III. — С. 150–160.

303. Хомук Н. В. Художественная проза Н. В. Гоголя в аспекте поэтики барокко: автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Николай Владимирович Хомук. — Томск, 2000. — 236 с.

304. Хренов Н. А. Динамический аспект художественной картины мира в контексте культуры / Н. А. Хренов // Художественное творчество. — Л.: Наука, 1986. — С. 23–32.

305. Черненко О. Тодось Осьмачка, спогади про нього і фонд для нього / Олександра Черненко // Нові дні. — 1965. — Ч. 186–187 (липень–серпень). — С. 12–15.

306. Чепан М.-Л. А. Шлях від народження до смерті: осмислення сутнісних рівнів людського розвитку // Проблеми загальної та педагогічної психології: зб. наук. праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка АПН України. — К., 2001. — Т. III, ч. 2. — С. 31–40.

307. Черненко О. Тодось Осьмачка, спогади про нього і фонд для нього / О. Черненко // Нові дні. — 1965. — Липень–серпень.

308. Чернюк С. Елементи символіки в поезії Тодося Осьмачки / Сніжана Чернюк // Дивослово. — 2000. — № 9. — С. 6–9.

309. Чернюк С. Образ духовної України в творчості Тодося Осьмачки / Сніжана Чернюк // Слово і час. — 2001. — № 3. — С. 65–71.

310. Чернюк С. Образна символіка у творах Т. Осьмачки: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». — К., 2003. — 19 с.

311. Чернюк С. Поезія Тодося Осьмачки: від образу до символу (на матеріалі одного твору) / Сніжана Чернюк // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. — К., 2001. — Вип. 2. — С. 111–114.

312. Чернюк С. Сакральні виміри в художньому світі Тодося Осьмачки / Сніжана Чернюк // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії М. Литвин, упоряд. О. Седляр, Н. Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2012. — С. 265–273.

313. Чернюк С. Тарас Шевченко й Тодось Осьмачка: на перехресті дискурсів / С. Чернюк // Дивослово. — 2002. — № 5. — С. 6–8.

314. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. — Нью-Йорк, 1956. — С. 376–410.

315. Чудаков А. П., Чудакова М. О. Сказ [тип повествования] // Краткая литературная энциклопедия / А. П. Чудаков, М. О. Чудакова; гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962–1978. —

Т. 6: Присказка. — 1971. — С. 876–877.

316. Шамбинаго С. Трилогия романтизма: (Н. В. Гоголь) / Сергей Шамбинаго. — М.: Польза, 1911. — 159 с.

317. Шалата-Барна І. Дихотомія Божого і сатанинського у повісті Ротонда душогубців Тодося Осьмачки / І. Шалата-Барна // Sacrum і Біблія в українській літературі = Sacrum і Biblia w Literaturze Ukrainskiej: наукове видання / Університет ім. Марії Кюрі-Скłodовської, Інститут Слов'янської Філології, Заклад Української Філології; ред. І. Набитович. — Lublin: Wydawnictwo Ingvarr, 2008. — 812 с. — С. 601–614.

318. Шалата-Барна І. Франко у поетичній рецепції Тодося Осьмачки / Ірина Шалата-Барна // Дзвін. — 2001. — № 2. — С. 138–140.

319. Шалата-Барна І. Незвичайна реконструкція Осьмаччиної «Колісниці» / Ірина Шалата-Барна // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — Травень. — С. 141–147.

320. Шалата-Барна І. Християнський містицизм у повісті Тодося Осьмачки «Старший боярин» / Ірина Шалата-Барна // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Вип. 21: Scripta manent. Ювілейний збірник на пошану Богдана Якимовича / [гол. редколегії М. Литвин; упоряд. О. Седляр, Н. Кобрин]; Національна академія наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. — Львів, 2012. — С. 825–835.

321. Шамрай А. Олекса Стороженко / А. Шамрай // Стороженко О. Вибрані твори / О. Стороженко; ред. і вступ. ст. А. Шамрая. — Х., 1927. — С. 5–14.

322. Шамрай А. Українські оповідання Олекси Стороженка / А. Шамрай // Стороженко О. Твори / О. Стороженко. — К., 1928. — Т. 1. — С. 45–55.

323. Шведова С. Барокко и поэтика художественного пространства «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / С. Шведова // Русская филология. — Тарту, 1995. — № 6. — С. 15–27.

324. Шевчук В. «Людина між свідомістю і природою»: про прозаїчний триптих Тодося Осьмачки / Валерій Шевчук // Кур'єр Кривбасу. — 1998. — № 99/100. — С. 91.

325. Шерех Ю. Мені аж страшно, як згадаю: «Плян до двору» Т. Осьмачки / Ю. Шерех // Сучасність, 1978. — С. 180–190.

326. Шерех Ю. «Поет» Теодосія Осьмачки / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 248–269.

327. Шерех Ю. Над Україною дзвони гудуть / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 236–247.

328. Шерех Ю. МУР і я в МУРі. Сторінки спогадів. Матеріяли до історії української еміграційної літератури / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 2. — С. 296–323.

329. Шерех Ю. Незустрічаний друг («Китиці часу» — Осьмаччина лірика) / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 270–277.

330. Шерех Ю. «Поет» Теодосія Осьмачки / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 248–269.

331. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шерех // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: у 3 т. — Харків: Фоліо, 1998. — Т. 1. — С. 161–196.

332. Шмид В. Нарратологія / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.

333. Шудря М. Дантові кола поета: Тодось Осьмачка / М. Шудря // Українська мова та література. — 1997. — №. 39 (55). — С. 1–6.

334. Шумило Н. Бароково-готичні відлуння в українській прозі кінця ХІХ — початку ХХ ст. // Слово і час. — 2000. — № 9. — С. 6–15.

335. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг. — СПб.: «Ювента»; М.: «Прогресс-Универс», 1995. — 71 с.

336. Юнг К. Психология и поэтическое творчество / Карл Юнг // Самосознание европейской культуры в современном обществе: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе: [сборник] / [пер., вст. ст. Р. А. Гальцевой, И. Б. Роднянской; примеч. С. С. Аверинцева и др.]. — М.: Политиздат, 1991. — С. 116–120.

337. Юнг К. Г. Функции снов. Анализ Снов / Карл Густав Юнг // Психология сновидений. — Мн.: Харвест, 2003. — С. 103–122.

338. Юнг К. Человек и его символы / Карл Густав Юнг и Мария-Луиза фон Франц и др. / [под общ. ред. С. Н. Сиренко]. — М.: Серебряные нити, 1968. — 368 с.

339. Яблонська О. На землі і в серці: художня етнопсихологія в романі Т. Осьмачки «Старший боярин» О. Яблонська // Урок української. — 2002. — № 1. — С. 38–42.

340. Яновская Э. Нужна ли сказка пролетарскому ребенку // Из опыта исследовательской работы по детской книге / под ред. Э. И. Станчинской и Е. А. Флериной. — М.: ГИЗ, 1926. — 67 с.

341. Яструбецкая Г. И. Парадигма примитива в поэтике экспрессионизма (по творчеству Теодосия Осьмачки) / Г. И. Яструбецкая // Научно-методический и теоретический журнал «Социосфера» 2013. — [Режим доступа:

http://sociosphera.com/publication/journal/2013/3085/paradigma_primitiva_v_poetike_ekspressionizma_po_tvorchestvu_teodosiya_osmachki/.

342. Яструбецька Г. Модернізм. Авангардизм. Експресіонізм: кореляційний аспект / Г. Яструбецька // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: зб. наук. праць. — Рівне, 2001. — Вип. Х. — С. 9–19.

343. Яценко М. Міфологія, релігія, мистецтво / М. Яценко // Українська мова і література в школі. — 1996. — № 6. — С. 22–32.

344. Эйхенбаум Б. Иллюзия сказа / Б. М. Эйхенбаум / Сквозь літературу: сб. стат. — Л.: Academia, 1924. — 280 с.

345. Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя / Борис Михайлович Эйхенбаум // Поэтика: сборник по теории поэтического языка. — Пг., 1919. — С. 151–165.

346. Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / [Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр.]. — М.: Республика, 2003. — 432 с.

347. Kermode F. The Art of Telling. Essays on Fiction. — Cambridge: Harvard University Press, 1985. — 240 p.

348. Ovcharenko M. Gogol (Hohol') and Osmachka / M. Ovcharenko. — Charleston, Winnipeg: UVAN, 1969. — 48 p. — (Slavistica, no. 64).