

ТЕКСТОВІ І ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІ  
МІФОНІМІВ У ПОВІСТІ М. В. ГОГОЛЯ “ВІЙ”

Ця повість, що відкриває другу частину збірки “Миргород”, при першому читанні багатьох здивовує своєю загадковістю. Зрозуміло, “загадковими”, навіть, можна сказати, “таємничими” є багато творів Гоголя, але все ж таки “Вій” відрізняється якоюсь особливою глибиною (не хочемо сказати — містичністю); тут ніяк не скажеш, що його смисл — ось він, немов на долоні.

У примітках до повісті Гоголь зазначив, що “вся ця повість є народним переказом” і що він передав його власне так, як чув, майже нічого не змінивши. Однак у літературознавців це зауваження письменника викликає сумніви, оскільки досі не відомо жодного твору фольклору, що сюжетно нагадував би “Вій”. Лише окремі мотиви повісті близькі деяким народним казкам і переказам [5, 333].

Наш аналіз повісті не буде історико-літературним. За своїми засадами він лежить в руслі традиційної критики, а за методом — це аналіз лінгвістичний (точніше — лінгвістично-стилістичний). Наш підхід керується методологією “ нової критики” (неориторики; у СРСР це звалось “інтерпретацією тексту”), оформленою як цілісна теорія роботами французького літературознавця і фахівця з семіотики Ролана Барта [див., напр.: 1, 19], який свої результати багато в чому обґрунтовував досягненнями структурно-лінгвістики, хоча набагато раніше про мистецтво подібного “справжнього читання” писав Ф. Ніцше, посилаючись у свою чергу, на традиції античної культури [див. напр.: 7, т. 1, 827]. Тут головне — не структуралістські схеми, а делі (що часто-густо несуть потенційну небезпечність наслідків мірного захоплення апріорністю), нагомості цілісне, глобальне сприйняття тексту літературного твору у взаємозв'язку всіх його внутрішніх компонентів. Такий текст беремо як первісну і в принципі самодостатню для розуміння даність. Інакше кажучи, усе, що можна реально без вигадок, сказати про твір, міститься в тексті (як мовленнєвому утворенні) цього твору. Цей підхід, подібно до будь-якого наукового аналізу, ґрунтується на засадах “зду-

рового глузду”: висновки можна робити (при цьому ретельно додержуючись технології логічного виведення) тільки з безпосередньої даності.

Усі ці зауваження не є необхідними наукоподібними прикрасами. Річ у тім, що описаний підхід допомагає багато в чому з'ясувати, пояснити те враження, яке “Вій” справляє на читача. Це враження доволі страшне, але в чомусь дуже особливе, позбавлене, як це не дивно, розпачу безвиході — згадаймо про катарсис, що очищує (див., напр.: “Психология искусства” Л. С. Виготського). Здебільшого, звісно, це враження індивідуальне, але все ж таки воно має сталий інваріант: подібні речі не можуть не викликати жаху. І вже після читання твору, вивчаючи митця як особистість і читаючи інші його твори, листування і т. п., можна зрозуміти “як таке вийшло”.

Перші чотири сторінки “Віа” — це експозиція, яка вводить нас в атмосферу київського бурсацького життя. Абрам Терц пише, що могильному жаху ночей, що їх проводить Хома Брут у церкві на хуторі сотника, протистоїть Київ як втілення життєдайності, зображене з м'яким гумором [8, 381]. У цілому це так, але, по-перше, чимало м'якості і, як не дивно, затишності відчувається також в описі горезвісного хутора. Нез'ясоване і страшне приходить з темрявою і з віддаленням від хутора, причому останній момент начебто й важливіший — згадаймо сцену невдалої втечі Хоми. По-друге, якщо уважно читати зображення бурсацького життя, зразу впадає в око, що воно зовсім не веселе, хоча й показує його письменник з неабияким гумором і дотепністю. Насправді ж бачимо жакливу занедбаність тих молодих людей та дітей, які в майбутньому стануть духовними поводириями: “Этот ученый народ... был чрезвычайно беден на средства к прокормлению и притом необыкновенно прожорлив” [3, 154]; на базарі “философы и богословы всегда любили брать только на пробу и притом целою горстью” [Там же]; “...сенат, состоявший из философов и богословов, отправлял грамматиков и риториков... а иногда присоединялся и сам, — с мешками на плечах опустошать чужие огороды” [Там же]; философы та богослови давали уроки дітям заможних людей і отримували за це на рік (!) “новые сапоги, а иногда и на сюртук” [Там же].

Подібний вступ є необхідним для того, щоб зрозуміти поведінку Хоми Брута, мотиви її та “приоритети”; зрозуміти, що значила для філософа обіцянка багатого сотника нагородити його: “Три ночі как-нибудь отработаю, — подумал философ, — зато пан набьет мне оба кармана чистыми червонцами” [3, 174].

Взагалі ж Хома Брут був веселою вдачі. Дуже любляв лежати й палити люльку. Якщо ж пив, то неодмінно наймавав музик і відтаньовував тропака. Часто куштував “крутого гороху” (ударів короткими шкіряними ганчуками), але з цілком філософською байдужістю, примовляючи, що чому бути, того не уникнути [3, 157]. Ці деталі важливі. Безрозсудна вдача, зовсім не здатна до будь-якої глибокої рефлексії, сапомізнання (тобто й самоконтролю), опанування власних емоцій, з яких жах, як відомо, — найсильніша і, як показав Гоголь, у прямому смислі слова вбивча. “А я знаю, почему пропал он”, — говорить Тиберій Горбещь у фіналі повісті — “оттого, что побоялся. А если бы не побоялся, то бы ведьма ничего не могла с ним сделать” [3, 192]. Був би Хома людиною розважливою й обережною, письменникові, кажучи простіше, завдав би він багато клопоту, і твір за того ж самого сюжету набув би іншого звучання. У такому разі це була б висока трагедія особистості, причини якої довелось б пояснювати. Однак натура Хоми не зачеплена високим інтелектом, отже і не захищена від згаданої страшної сили. Це такий собі чистий полігон, на якому без перешкод може розгортатися діяльність надприродного. Більше того, Хома начебто не дуже боягуз, але (волею автора) несвідомо тягнеться до цих надприродних сил, навіть накликає їх, тому ведьма вибирає якраз його. Невизначеність (тут — далекий відгомін тривоги) зависає в повітрі разом із присмерками. “Показавшаяся в двух местах нива с вызревающим житом давала знать, что скоро должна появиться какая-нибудь деревня” [3, 157]. Повинна з’явитися, а не, наприклад, з’явиться. Паросток страху стає дедалі сильнішим, і Хома першим відчуває його: “Что за черт! — сказал философ... — сдалось совершенно, как будто сейчас будет хутор” [3, 158]. Коли бурсаки помітили, що блукають і йдуть не по шляху, філософ “сказал, наконец, отрывисто (тут і далі підкреслення в цитатах наші. — О. Я.): — А где же дорога”

[3, 158]. Чому “отрывисто”, якщо не від страху? “Философ попробовал перекликнуться, но голос его совершенно затих по сторонам и не встретил никакого ответа. Несколько спустя только послышалось слабое стенание, похожее на волчий вой. — Вишь, что тут делают? — сказал философ” [3, 158].

Як це може бути тільки у великого письменника, справжнього майстра, начебто мимохідь, випадково подана деталь виявляється, якщо придивитися уважніше, ключем (чи домінантою) подальшої оповіді. Бо ж “схоже на” не значить “є”! “Стенание, похожее на вой”, але не “вой, похожий на волчий”. І, нарешті, **вовчий**.

Мотив вовка є у “Вії” наскрізним і на тлі інших подій зразу натякає на індоєвропейський міф про вовкулаку-вовка, що зберігся в українців. Вовкові та його найближчому родичу собаці належить важливе місце серед міфотворчих фігур повісті. Про обох згадують не один раз мешканці хутора у своїх розмовах [3, 175, 179], та й на хуторі собак чимало. Нарешті, останньої, третьої ночі, відводячи філософа в церкву, козак Дорош ставить крапку над і: “Ночь была адская. Волки выли вдали целой стаей. И самый лай собачий был как-то страшен. — Кажется, как будто что-то другое вое: это не волк, — сказал Дорош” [3, 190]. А в самому кінці — підтвердження: “И вдруг настала тишина в церкви; послышалось вдали волчье завыванье, и скоро раздались тяжелые шаги (Вия)...” [3, 191].

Але повернемося до філософа. Богослов Халява пропонує ночувати в полі, на що Хома не згоден. Спочатку Гоголь ніби підкидає йому виправдання перед читачем/або і перед самим собою: “Он всегда имел обыкновение упрятать на ночь полупудовую краюху хлеба и фунта четыре сала и чувствовал на этот раз в желудке своем какое-то несносное одиночество” [3, 158]. Отже, голод — причина? Не тільки, а може і не стільки: “Притом, несмотря на веселый нрав свой, философ боялся несколько волков” [3, 158].

Тут зробимо невелике зауваження. У справжній літературі відображається логіка життя (так звана “правдоподібність”), а сам текст будується на власній логіці (що її французькі структуралісти вдало назвали “нарративною (оповідальною) структурою” (традиційно — сюжет). У справжньому художньому тексті ці дві логіки переплетені, навіть

синтезовані настільки майстерно, що другу з них (за своєю природою синтаксичну, логіку лінійної послідовності знаків) можна прийняти за першу, емпіричну. Якщо ж твір художньо слабкий, то логіка тексту дратує своєю “неприхованістю”, штучністю.

Художній текст, особливою подібного “трилерного” типу (як “Вій”) має на всьому своєму протязі вузлові дії, намічні пункти розвитку, тримає читача в напрузі: що воно буде далі? Чому Хома рушає в дорогу? Тому що в семінарії каникули. Чому шукали якесь село чи хутір? Щоб перехопити щось поїсти, заночувати і т. д. і т. інше. Хома відмовляється ночувати в полі — дякуючи цьому текст продовжує розвиватися (що б робила відьма в полі зразу з трьома?), але ця причина є реальною, життєвою, правдоподібною. Логіка тексту в шедевр є, таким чином, за своєю природою семантичною, смисловою, осмисленою.

І ось за цією самою логікою Хома Брут сам встромляє свою голову в петлю й сам її затягує. Про накликання нечистої сили ми вже згадували. Зараз, боячись ночі в полі, він приходить на відьмин хутір (йдуть вони втроя, але не випадково слова “хутір! ей богу, хутір!” належать саме йому). Хома, звісно, про відьму знати не може, на відміні від читача, в якого слова автора “старуха закричала “кхе там?” глухо кашляя [3, 159] можуть вже викликати певну підозру (згадаймо “глухое стенание”).

Читаючи “Вій” і помічаючи з самого початку подібні деталі, починаєш придивлятися до кожного слова тексту і переконуєшся, що така тактика себе виправдовує. Як вже писали не раз, справжнє читання — це перечитування двічі-тричі та більше; при першому читанні надто вже захоплене сюжет, низка подій. “Вій” — повість коротка (майже 40 сторінок) і дуже сильна, напружена, у тому числі через свою чудову “технологію”.

Отож, питання постають далі. Чому діючі особи — майбутні професіонали віри? Не тільки ж в бурсі мали каникули. І в інших учбових закладах хлопці на каникулах могли розбігатися хто куди, шукаючи, де б підробити. Проте стара на хуторі (вона ж відьма) немов підкреслює: “Я знаю этих философов и богословов. Если таких пьаниц начнешь принимать, то и двора скоро не будет

[3, 159]. У відповідь парубки говорять дійсно ж фатальне: “Как же можно, чтобы христианские души пропали ни за что ни про что?” [3, 160]. Стара “немного смягчилась” від того, що почула далі: “И если мы что-нибудь, как-нибудь того или какое другое что сделаем, — то пусть нам и руки отсохнут, и такое будет, что бог один знает” [3, 160]. Гоголь не пише, хто власне сказав ці слова, але тут же ми бачимо, що саме Хома намагається ошукати стару, виманюючи їжу та обіцяючи розплатитися на наступний день, примовляючи про себе: “Черта с два получишь ты что-нибудь” [3, 160]. Насторожує те, що він згадує чорта вже втретє з початку повісті — поки що єдиний із всіх персонажів. Тут вже справа не в сюжеті, а в якомусь особливому, додатковому плані, лінії розвитку: герой постійно накликає на себе потусторонню силу. Бо ж і Халява поводив себе не краще: він вже встиг “подтибрить с воза целого карася” [3, 160], однак ніяких словесних викликів Гоголь йому не дав.

Не випадково у Хоми на початку візиту відьми (згідно його ж та товаришів клятв) “руки не могут приподняться, ноги не двигались... даже голос не звучал из уст его: слова без звука шевелились на губах” [3, 161].

Під час наступної за цим чарівної мандрівки Хома говорить собі: “Эге, да это ведьма” [3, 162], але автор немов застерігає його від остаточного розуміння суті справи: “Такая была ночь, когда философ Хома Брут скакал с непонятным всадником на спине” [3, 162]. Дійсно, Хома відчував “какое-то томительное, неприятное и вместе с тем сладкое чувство, подступавшее к его сердцу” [3, 162].

Причину цих солодощів бачимо з подальшого опису. Після коротких і навіть зворушливих пейзажних екскурсій Хома побачив: “...из-за осоки выплывала русалка, мелькала спина и нога, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. Она обратилась к нему — и вот ее лицо, с глазами светлыми, сверкающими, острыми, с пеньем вторгавшимися в душу, уже приближалось к нему, уже было на поверхности и, задрожав сверкающим смехом, удалялось, — и вот она опрокинулась на спину, и обильные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей белой, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как бисер, обсыпала их” [3, 162].

Це один з найбільш еротичних (якщо не найеротичніший) описів у російській класичній літературі, зроблений на межі найвищого відчуття: “Ветер или музыка: звенит, звенит, и вьется, и подступает, и вонзается в душу какою-то нестерпимого трелью...” [3, 162]. Не випадково його об’єкт — міфічна істота, а не земна жінка. Останній варіант у ті часи не тільки мабуть, у російській літературі був навряд чи можливий, хоча б за цензурних міркувань. Але справа не тільки в цьому. Паралель між “нечистою силою” та жінкою у “Вії” не поодинокі. Крім згаданої русалки й панночки, що перетворюється з огидної старої в чарівну красуню, ту ж саму думку висловлюють персонажі: “Когда старая баба, то и ведьма” [3, 176], “в Киеве все бабы, которые сидят на базаре, — все ведьмы” [3, 192].

Хома любив жінок. Згадаймо епізод з молодою вдовою, що торгувала на базарі (164); на хуторі “одна смазливая молодка хватила его порядочно лопатой по спине, когда он вздумал было пошупать и полюбопытствовать, из какой материи у нее была сорочка и плахта” [3, 183]. Не випадково Хома довідується після другої ночі про те, що посивів, від ще не зовсім пожилого віку жіночки з круглою та міцною статурою [3, 185-186], страшною кокетки — хоча перед тим його бачила ціла компанія козаків і невеликий хлопчик [3, 185].

Отже, жінки у “Вії” бачать те, чого чоловікам не видно. Згадаймо, що слово **ведьма** не має відповідного в чоловічому роді; воно позначає живу, на відміну від вовкулаки, вампіра, жінку, яка **знає щось**. **Ведьма** від **відати**, тобто знати; **відати** ж пов’язане древніми зв’язками з **видети**. Не випадково мертва панночка має “щеки, пылавшие жаром тайных желаний” [3, 174]. Хома, рятуючись від побитої ним відьми, “никак не мог ... истолковать себе, что за странное, новое чувство им овладело” [3, 164-165]. Це не був простий страх, з яким Хома був знайомий; це не було звичайне еротичне збудження від споглядання гарної жінки. Він відчував “жалость и какое-то странное волнение и робость, неведомые ему самому” [3, 163].

Колись Ю. М. Лотман розповідав на своїх лекціях, що знаковий (семіотичний) канал працює достатньо надійно лише тоді, коли має паралельний канал, що його дублює. Про це згадуєш, читаючи історію Микити, яка є немовби

дублюючою анотацією, скороченим, на півсторінки, переказом шляху нещасного Хоми. Мимоволі звернеш увагу на те, що заняттям Микити були якраз собаки (до речі, сама панночка в оповіді козака Дороша перекидається на собаку. — 3, 179). При тому кожного собаку Микита знав, як рідного батька [3, 179]. І ще одне: чи не випадково Гоголь неодноразово зближує, аж до ототожнення, вовка і собаку — в певному сенсі — як два різновиди одного явища — дикий, “чоловічий” (під виття вовків з’являється Вій (і домашній, “жіночий” — в російській мові слово **собака** жіночого роду).

На хуторі жило чимало людей інших професій, але якраз псар закохався в панночку “или она так его околдовала” [3, 178]. Отже, Микита “за родом діяльності” був близький до недоброї сили — Хома ж її накликав то словом, то брехливими клятвами, то провинами проти віри (“Я святой жизни? — ...Бог с вами, пан!... да я ... ходил к булочнице против самого страстного четверга”. — 3, 172), вже не кажучи про пияцтво. Чара панночки для обох — зовсім не від жіночої душі; Микиту вона приголомшила, коли він побачив “ее нагую, полную и белую ножку” [3, 178]; Хома ж бачив русалку під час свого польоту.

Нам здається, що надприродні сили в повісті не є самоціллю, засобом зацікавлення читача. Вони в особі панночки, русалки, серед іншого перебирають на себе одну з наймогутніших чоловічих пристрастей — сексуальну. Чоловіки відчувають її в собі, але “не бачать” (в повісті зокрема). Жінки дивляться на це зі сторони, бачать її, знають, то ж вони — “відьми”. Для чоловіка погляд на жіночі принади зчаровує, веде до втрати розуму (псар Микита гине вже на цій стадії — він власне “сгорел сам собою” — 3, 178); Хома намагався чинити опір, поки вже мертва панночка не примусила його поглянути. Усі три ночі вона намагається досягти якраз цього, поки не вживає крайнього засобу — посилає по Вія і, таким чином, наче ставить Хому на своє місце, перетворюючи останнього на мить погляду в чоловіка — відьму. Хома дивиться в очі власному страху (може, страху перед Богом за гріховну пристрасть) і стає беззахисним перед ним. Зникає коло, що його Хома окреслив крейдою. Але зникає й дещо набагато важливіше: коло (не можна виходити й дивитися

поза нього) як символ віри, припис. Адже ж внутрішній голос сказав Хоми: “Не смотри!”

Українське **вія** по-російськи звучить “ресница”. Гоголь підкреслює [3, 163, 174], що в панночки “ресницы длинные — как стрелы” (звичайний російський вираз — “взгляд как стрела” або навіть “стрелять глазами”). Але ж і Вія в українській міфології одержав свою назву через довгі й густі **вії**, що тягнуться до самої землі (Народознавство, 386). В оповіді про першу ніч — наче страшний натяк на кінець Хоми, знов-таки пов'язаний з віями та очима: “Ему даже показалось, как будто из-под ресницы правого глаза ее покатила слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови” [6, 181]. Мабуть, не даремно віконце в хаті сотника було також схоже на підняте **догори** око [3, 169]. Чому догори, стає ясним, якщо прочитаємо трохи далі: “С северной стороны (хутор) заслоняла крутая гора и подошвою своєю оканчивалась у самого двора. ...Обнаженный глинистый вид ее навевал **какое-то уныние**” [3, 170]. Досить прозорий натяк на підземне, могили. І навпаки — у протилежний бік, далі від хутора відкривався зовсім інший краєвид: яскрава зелень луків, сині ряди оселі, подалі горів та темнів Дніпро [3, 170-171].

То ж мертва відьма втрачає свою здібність “бачити”. Вона посилає по Вія (“Весь он был в земле”. — 3, 191), ватажка підземного царства (“гном” — від “гнити”), царства мертвих. Обличчя його було залізне, і на Хому спрямував він залізний палець [3, 191], але й відьма була похована в домовині із залізною кришкою [3, 190 та ін.]. Виходить, до того ж, що на хуторі всі, в тому числі й сотник, знали про те, що панночка — відьма (“Да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма!” — говорить Дорош. — 3, 176), якщо поховали її так. Звідси зрозуміла несказанно щира обіцянка сотника винагородити Хому — тисяча червонців, сотник знав, на що посилає семінариста: окрім смертельної небезпеки, відспівати відьму — страшенний злочин проти віри. Цікаво, що в першу зустріч з відьмою Хома, ще не відаючи, з ким має справу, називає для себе точнісінько таку ж суму: “...теперь пост; а я такой человек, что и за тысячу золотых не захочу оскоромиться” [3, 161].

Таким чином, зустрівшись з відьмою, Хома опинився перед страшною і в будь-якому разі загибельною для себе

альтернативою. Або піддатися її чарам і згоріти, як псар Микита (відьма, мабуть, не випадково проганяла Хому аж до світанку, коли перетворилася на блискучу красуню). Або, якщо і вдалося б уникнути помсти панночки, не подивившись в очі Вію, — “реабілітувати” перед Богом відьму, що згубила не одну душу, за величезного хабаря — і кому? Майбутньому священнику! Немає ніякої надії, що це страшне святотатство залишилося б таємницею (наприклад, чутки про нещастя з дочкою сотника досягли Києва швидко й розповсюдились скрізь. — 3, 164]. Огже, доля Хоми, особи з багатьма людськими й суто чоловічкими “недоліками” (до речі, на його місці семінариста ніяк не могла опинитися жінка) була вирішена зразу.

Втім, можна вважати, що Хома — досить-таки типовий представник українського національного характеру, з його емоційністю, чуливістю і допитливістю (разом із браком, на жаль, раціональності). Гоголь про це пише так: “...малороссияне, когда подгуляют, непременно начнут целоваться или плакать” [3, 167]; “тут было множество бонмотистов (остраков), в которых между малороссиянами нет недостатка” [3, 175]. Язичницькі уявлення, що збереглися, бачимо у звичаї: “...все несшие гроб начали прикладывать руки к печке, что обыкновенно делают малороссияне, увидевши мертвеца” [3, 175].

Вгазали ж, “Вій” — повість не тільки за темою, але й за духом багато в чому українська. Написана вона російською мовою, але з багатьма українськими вкрапленнями: пан, панночка, горелка, панячи, куды, сюды, ось, буханци, вертычки, жинко, люлька, хата, Горобець (по-російськи відповідник мав би форму Горобец). Нарешті, українське звучання слова Вій (і в закритому складі, в російській мові мало бути Вой).

Очевидно, українське тло зручно тим, що на ньому протиріччя між земним, чуттєвим, вакхічним, язичницьким (поганським) — з одного боку і небесним, абстрактним, аскетичним, християнським — з другого відчувається особливо сильно. Сам сотник, до речі, був того ж роду: “Все показывало, что хозяин дома любил повеселиться и двор часто оглашали пиришественные клики” [3, 170].

Ось, здається, і все, що нам вдалося зрозуміти з тексту. Художній текст є символічним. Символ не може бути

однозначним, але це не значить, що він може виражати будь-що. Символ є полісемічним, це поле певних значень, смислів.

Те ж, що знаходиться поза текстом, не надає йому нових значень. Маємо на увазі не значення окремих символів у даній національній культурі (наприклад, міфони́ма Вій), натомість наміри, цілі та інші атрибути творчості автора, у тому числі матеріал інших його творів. М. В. Гоголь вивчав історію, побут, перекази слов'ян, особливо українців та росіян, дуже ретельно. Але це свідчить лише про "точність символізації" в повісті, яку не можна звести до простої розважальної казочки.

Ось з чим пов'язує символ погляду у "Вій", як і в повісті "Портрет", Абрам Терц: "Поглянути — це сконати. Тому що поглянути, побачити (тим більше — зобразити) — це значить прорізати очі у сліпій, мертвій матерії й дозволити їм побачити тебе, наздогнати, вбити: " — Гляди́ть!" [8, 493]. А. Терц багатьох питає: "Звідки і для чого — "Вій", якщо Вій ледве згаданий?!" [8, 495]. Але ж у Гоголя назви йдуть в лоб, навпростець: про що пише, те й називає: "Портрет" — про портрет, "Шинель" — про шинель [8, 496] і т. ін. При тому "Вій" — не якась пересічна, рядова чи стороння, а центральна для Гоголя повість, вузлова й коренева. Це найстрашніший (за безпосереднім ефектом — страшніше "Страшної помсти" гоголівський твір і найбільш безвихідний, містичний і незрозумілий. "Вій" дійсно, пише А. Терц, посідає центральне місце у творчості Гоголя [8, 496]. Це повість про страшну спокусу і про страшну небезпеку — поглянути й побачити [8, 500]. Чи не так і сам Гоголь був спокусливо солодким і чарівним, поки знаходився в "сплячому" іншомовленневому стані творчості та правив свої чудеса на папері, в уявному та метафоричному плані. Коли ж він спробував наявно піднятися з домовини, прокинувшись для практичного життя, він нічого не здибав мертвими очима з того, що думав узріти, і безсила яроста зразу спотворила його засліпий образ [8, 505-506]. "Підніміть мені повіки: не бачу!"... Це промовляє мистецтво — воно хоче і вміє дивитися" [8, 509].

Може бути, це специфіка мистецтва, яка спонукала Гоголя написати такий твір, хоча сама повість не містить навіть випадкової алузії на мотив мистецтва. Проте вся

вона просякнута найтяжчим почуттям провини, втілсній у безпорадності людини перед надприродними силами, що символізуються міфони́мами — іменами містичних персонажів, знайдених автором у фольклорі й оброблених фантазією митця. Ці сили уособлюють страшну кару, як на погляд християнина Гоголя, за намагання бачити реальність і відтворювати її у своїй творчості. Отже, функції міфони́мів у розглянутому творі полягають у символізації незнаного (а надто й забороненого для пізнання), що лякає, жахає людину, викликаючи "когнітивний стрес", який людина не могла в ті часи ще усвідомити й пояснити собі, тим більше що віра накладала суворі обмеження й погрожувала карою за спроби вийти поза коло відомого, дозволеного.

### Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. — М., 1989.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1987.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2.: Миргород. — М., 1952.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 9-ти т. Т. 8. — М., 1994.
5. Маши́нский С. Примечания // Н. В. Гоголь. Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 2: Миргород. — М., 1952.
6. Народознавство: Посібник. — К., 1994.
7. Ницше Ф. Сочинения: В 2-х т. — М., 1990.
8. Терц А. В тени Гоголя. — Лондон, 1975.

**В. П. Саєнко, І. В. Пономаренко**

### МИСТЕЦЬКИЙ СИНТЕЗ І ТВОРЧИЙ МЕТОД У "КАССАНДРИ" ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Потужна і спеціальна наукова проблема "Леся Українка і європейський модерн" в українському літературознавстві, а тим більш — світовому, практично не ставилася. Якщо і були такі спроби, то скромні і переважно зумовлені настановою збільшити розрив між прогресивною ідеологічністю поетеси і "загниваючим" напрямом, таким