

5. Морська покуса / Старонорвезькі балади // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 10. Поетичні переклади та переспіви. – С. 246.

6. Морський цар і Гаємо // Там само. – С. 257–258.

7. Петров В. Фольклорно-літературні джерела повісті М.В.Гоголя "Вій" / Гоголь і українські модерністи // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті: Українська рецепція Гоголя / Упорядн. В.Агеєва. – К.: Факт, 2003. – С. 327.

8. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. Собр. М.Забылиным. Репринтное воспроизведение издания 1880 года. – Симферополь, 1992. – 616 с.

9. Скандинавская мифология: Энциклопедия. – М.: ЭКСМО – Санкт-Петербург: МИДГАРД, 2007. – 590 с.

10. Франц Мария-Луиза фон. Архетипические паттерны в волшебных сказках. – М.: Класс, 2007. – 256 с.

11. Франц Мария-Луиза фон. Кошка. Сказка об освобождении феминности. – М.: Класс, 2007. – 144 с.

12. Франц Мария-Луиза фон. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. Психологический смысл мотива искупления в волшебной сказке. – Санкт-Петербург: Б. С. К., 2004. – 362 с.

**УДК 821.161.1.09 (Гоголь)**

**Н.А.Бараненкова**

### **Традиції староукраїнського барокового театру в ранніх прозових творах Миколи Гоголя**

*У статті йдеться про використання Миколою Гоголем традицій староукраїнського барокового театру, зокрема шкільної драми та вертепних п'єс, при написанні циклу повістей "Вечори на хуторі біля Диканьки". Аналізуються найбільш частотні випадки вживання автором театральних прийомів для виявлення загальної тенденції впливу барокової поезики на наративну стратегію автора.*

*Ключові слова: бароко, вертеп, рама, відображення, видовищність.*

*В статье рассматривается использование Николаем Гоголем традиций староукраинского барочного театра, в частности школьной драмы и вертепных пьес, при написании цикла повестей "Вечера на хуторе близ Диканьки". Анализируются наиболее частотные случаи употребления автором театральных приемов для выявления общей тенденции влияния барочной поэтики на нарративную стратегию автора.*

*Ключевые слова: барокко, вертеп, рама, отражение, зрелищность.*

*The article deals with the usage of the old Ukrainian baroque theatricality traditions by Mykola Gogol, specifically old school drama and the Nativity plays, in his cycle of the stories "The Evenings At the Farmstead Near Dykan'ka". The most frequent cases of the usage of theatrical methods are analysed to identify the influence of baroque poetic tendency on the narrative strategy of the author.*

*Key words: baroque, Nativity play, frame, reflection, spectacular.*

Як зазначає сучасна дослідниця Л.Софронова, в епоху бароко театр "увійшов в усі види мистецтва як тема або метафора, наділивши їх своїми художніми прийомами, театралізуючи літературу, архітектуру, живопис" [1, с. 55]. Митці та поети бачили в театрі модель світу, а світ у свою чергу також уявлявся театром, де люди були акторами та глядачами, режисером – сам Господь, а сценою – Всесвіт. Таким чином, театр "не тільки відображав світ в цілому, людське життя, примхи долі, недовговічність земного існування... Він був ... джерелом, до якого постійно звертались майстри інших мистецтв, літератури, архітектури, живопису. Тому літературні твори набували ознак театральності, будувались таким чином, що читач міг зримо уявити написане, слідкувати за подіями, що розгорталися на сторінках твору так само, якби він слідкував за ними в театрі" [2, с. 59]. Поєднуючи слово, дію, образ за бароковим принципом синтезу мистецтв, театр не відходив і від середньовічних традицій, підкорюючи слову всі елементи театрального тексту. Але це було слово вже не середньовічне, в ньому явно проглядали барокові ознаки. Воно підкорювалося законам риторики і за своєю функцією, тенденцією наочності наближалось до дії.

Найбільш розповсюдженим видом театральної культури XVII – першої половини XVIII століття на Україні був шкільний театр – важливий культурний феномен епохи, який значною мірою сконцентрував ті художні особливості, які були властиві культурі бароко. Це були переважно релігійні вистави на зразок єзуїтських, де чималу роль відігравала музика,

переважно співи, як сольні, так і хорові. Діяльність шкільного театру залежала від основних дат церковного календаря, відтворюючи вже відомі форми в різних варіантах. Найпопулярнішими були пасхальні та різдвяні містерії. За версією Л.Софронової, "обряд в містеріальній оболонці зустрівся з фольклором, завдяки чому виник вертеп" [3, с. 177]. Фольклор приніс у вертеп комічне, ввів низку персонажів, на перший погляд не пов'язаних з персонажами різдвяних містерій, наділивши їх стрімким рухом. У неймовірному темпі проходили, танцюючи та співаючи, Цигани, Євреї, Поляки, Москалі. Центральним персонажем серед них завжди був Козак (Запорожець).

Те, що Микола Гоголь був знайомий з українською шкільною драмою, вертепними п'єсами досить відомий факт у літературознавстві. Одними з перших вказали на паралелі між творами Миколи Гоголя та українською літературною традицією М.Петров [4] та В.Перетц [5], визначаючи вплив на творчість письменника і західноєвропейського романтизму, і українського фольклору, і творів батька – Василя Опанасовича, І.Котляревського, П.Гулака-Артемовського, В.Наріжного, Г.Квітки-Основ'яненка. М.Петров визнає, що Гоголь використовував гумористичні твори кінця XVII – початку XVIII століття, але користувався ними як орнаментом при характеристиці комічних осіб або як літературними зразками [6, с. 10]. Дослідник наголошує при цьому, що Гоголь прокладав тільки нові шляхи в літературі, і якщо наслідував деяких "літературних авторитетів", то тільки в запозиченні фабули, в яку він "вкладав свій власний зміст", або в переробці літературних фактів, що слугували будівельним матеріалом в його художніх роботах" [7, с. 1–2]. Докладно проаналізував "юношеские повести Н.В.Гоголя" В.Розов, пов'язавши їх сюжет, композицію, персонажі з традиційними типами староукраїнського театру та вертепу (козак-запорожець, дяк, москаль, польський шляхтич, єврей, циган, чорт, зла баба, мужик-простак та ін.) [8]. О.Кадлубовський у своїй промові до сторіччя з дня народження М.В.Гоголя акцентує на впливі шкільної драми, зокрема інтерлюдій, на творчість В.Гоголя та В.Наріжного, які, в свою чергу, "полегшили шлях" Миколи Гоголя, допомогли вкласти в "старі рамки новий глибокий зміст" [9, с. 9]. Глибше, через семіотичний аспект, розглядає твори Гоголя Андрій Бєлий. Детально аналізуючи "ї наспів, і стиль, і склад, і образ, і тенденцію" "романтичних" повістей Гоголя, крім іншого, вчений критично виявляє в них багато сцен "із народного "комедійного дійства" або театру маріонеток, де "личина" замість обличчя, а замість особи – трафарет ролі" [10, с. 163]. М.Бахтін вказує на аналогії між сполученням елементів народно-святкового українського фольклору з

елементами бурсацького гротескного реалізму у "Вечорах" та роману Франсуа Рабле [11, с. 487]. Ю.Манн розвиває теорію М.Бахтіна про карнавальний початок як особливий тип народної сміхової культури, що значно вплинув на мистецтво і художню літературу [12, с. 12]. Ю.Барабаш, згадуючи ремінісценції до комедій Василя Опанасовича Гоголя, робить висновок, "що батьківським матеріалом Гоголь-молодший не обмежився, він черпав також із інших інтермедійних та вертепних давньоукраїнських джерел, діапазон барокових засобів, які він використовував, набагато ширший, ніж у Василя Опанасовича..." [13, с. 30]. Сучасний літературознавець О.Ковальчук узагальнює ці спостереження: "У прозі Гоголя, яка корінням сягає фольклору, використовуючи традиції барокової культури, театральність не випадковий елемент, а первісна якість, особливість художнього мислення. І це стосується не окремих творів, а творчості у цілому" [14, с. 102].

Головними театральньо-бароковими прийомами у створенні концепту "Вечорів на хуторі біля Диканьки" можна вважати прийоми обрамлення, комічного, танцю, антитези, відображення, хронотопної символіки та апокрифічні мотиви при зображенні картини світу.

Проаналізуємо найбільш частотні випадки вживання Миколою Гоголем деяких із зазначених прийомів для виявлення загальної тенденції впливу барочної поетики, зокрема шкільної драми, на наративну стратегію автора.

В епоху бароко обрамлення стало артефактом і набуло великого значення як у світському, так і в сакральному мистецтві. Рама свідчить про цілісність твору, який у той час був завжди багатоскладовим. Наприклад, рама картини займала іноді більше місця, ніж саме зображення, перебираючи на себе основні символи епохи. Книга також мала рамочну конструкцію із передмови та післямови. Містерії та мораліте в театрі могли виконувати роль рами по відношенню одне до одного, так само як раму п'єси організує пролог та епілог [15, с. 61].

Микола Гоголь використовує прийом обрамлення майже в усіх повістях "Вечорів". Кожній частині циклу передус передмова, яка виконує функцію рами і свідчить про цілісність твору, що складається з окремих оповідей. У свою чергу кожна повість має своє обрамлення, яке не тільки не залишається осторонь від семантики твору, а часто містить його квінтесенцію, починаючи або закінчуючи оповідь. У "Страшної мести" прологом можна вважати сцену весілля, а епілогом – спів бандуриста, які обрамляють повість і поєднують її частини. Найуживаніша будова рами в повістях – це опис природи ("Сорочинская ярмарка", "Майская ночь, или

Утопленница", "Ночь перед Рождеством") або розповідь автора-оповідача ("Вечер накануне Ивана Купала", "Пропавшая грамота", "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", "Заколдованное место"). Показово, що автор-оповідач, завершуючи повість, застерігає, що нечиста сила, яка хоч і була переможена, але все ж таки продовжує дошкуляти роду людському ("Вечер накануне Ивана Купала", "Пропавшая грамота", "Заколдованное место"). "Сорочинская ярмарка" закінчується загальним танком, серед якого дві старі "тихо покачивали охмелевшими головами, подтанцывая за веселящимся народом" [16]. Двоє старих – типові персонажі інтермедій. На думку Л.Софронової, це "масляні персонажі", які давно втратили молодість, але не помічають того, що свято вже закінчилося. Вони п'ють і танцюють, не зважаючи на наближення Великого Посту. Танок виявляється для них трагічним шляхом до пекла [17, с. 78]. М.Бахтін також вважає, що перед нами типова карнавальна сцена, яка за своєю побудовою і стилем подібна до прологів Рабле, особливо характерний "образ танцюючої старості (майже танцюючої смерті)" [18, с. 486]. Таким чином прямо або опосередковано Гоголь влітає в контекст рами барочну тенденцію до уявлення потойбічного, яка використовувалася при створенні картини смерті грішника, всього гріховного.

Зовсім не випадково в інтермедіях фіналом сюжету була остання подорож грішників, яка виявляла зв'язки цього світу з потойбічним. Але в шкільному театрі відбулося порушення кордонів серйозного і сміхового світів, які суворо зберігалися до цього часу у східнослов'янській культурі. Комічне концентрувалося в інтермедіях, побудованих у дусі народних традицій. Відповідно до правил поетики шкільного театру комічне передавалось на сцені незліченими бійками, обманом, зіткненнями. Інтермедії в спрощеній формі пояснювали глядачам про шкоду пияцтва, гри в карти, ледарство. Найбільш виразно і повно ці мотиви інтермедії простежуються в повісті "Пропавшая грамота". Але комічне асоціювалося з демонічним, диявол на сцені виконував функції, наближені до функцій блазня. Так само інтерпретується образ чорта в "Ночи перед Рождеством", "Пропавшей грамоте". На зв'язок персонажів з пеклом вказували і танці. Тому в шкільному театрі нечиста сила та близькі до неї персонажі неодмінно танцюють, стрибають. Яскраво виписана Гоголем сцена танцю в пеклі в "Пропавшей грамоте": "И все, сколько ни было их там, как хмельные, отплясывали какого-то чертовского тропака. Пыль подняли, боже упаси, какую! Дрожь бы проняла крещеного человека при одном виде, как высоко скакало бесовское племя. Деда, несмотря на страх весь, смех напал, когда увидел, как черти с собачьими мордами, на немецких ножках, вертя

хвостами, увивались около ведьм, будто парни около красных девушек; а музыканты тузили себя в щеки кулаками, словно в бубны, и свистали носами, как в волторны" (I, с. 87). Простежується прийом танцю і в інших повістях збірки: "Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудища стаями скакали перед ним" ("Вечер накануне Ивана Купала (I, с. 47)); водять хоровод утоплені, серед яких мачуха-відьма: "...скоро и смело гналась она за вереницею и кидалась во все стороны, чтобы изловить свою жертву" ("Майская ночь, или Утопленница" (I, с. 77)); з танцю починаються містичні події з дідом у "Заколдованном месте": "Вишь, чортовы дети! разве так танцуют? Вот как танцуют!" – сказал он, поднявшись на ноги, протянув руки и ударив каблуками. Ну, нечего сказать, танцовать-то он танцевал так, хоть бы и с гетманшею. Мы посторонились, и пошел хрен вывертывать ногами по всему гладкому месту, которое было возле грядки с огурцами. Только что дошел однако ж до половины и хотел разгуляться и выметнуть ногами на вихорь какую-то свою штуку, – не подымаются ноги, да и только! Что за пропасть! Разогнался снова, дошел до середины – не берет! что хочь делай: не берет, да и не берет! ноги, как деревянные, стали. "Вишь, дьявольское место! вишь, сатанинское навождение! впутается же Ирод, враг рода человеческого!" (I, с. 203). І навпаки, в повісті "Страшная месьть" звичайний гість–козак на весіллі: "... уже он протанцевал на славу козачка и уже успел насмешить обступившую его толпу", лише під святими іконами втрачає свою личину і демонструє справжню сутність: "вдруг всё лицо его переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карых, запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал козак – старик" (I, с. 140).

Яскраво змальовуючи певні епізоди, Гоголь, театралізуючи оповідь, надає слову видовищності, наочності. Саме видовищність, а не риторичні конструкції "... відносило в свідомості суспільства мистецтво театру до бароко в першу чергу" [19, с. 62–66]. З видовищністю пов'язаний прийом відображення, характерний для шкільного театру. На сцені він реалізувався в снах, цих емблематичних картинах. Сні передікали розвиток подій у доступних зору образах, через сні подавались реальні відносини персонажів. Мотив сну несе певне функціональне навантаження і в повістях циклу. Так, наприклад, у сні відбувається зустріч Левка з утопленою панночкою, що стало передвісником подальших реальних подій, через сон Левка легенда, озвучена на початку повісті, знайшла свою розв'язку ("Майская ночь, или Утопленница"). Набагато складніше

реалізується мотив сну в "Страшной мести", який наскрізно проходить через усю повість. Спочатку Катерина тільки переказує свої страшні відіння чоловікові, а потім її сні візуалізуються, виступають зримими картинами, які є передвісниками подальших подій, виявляють реальні відносини персонажів, розкривають їх характер. Гоголь застосовує прийом подвійного відображення, який також властивий серед театральних прийомів бароко. Л.Софронова наводить приклад подвійного відображення із "Декламації про св. Катерину", коли замість головного героя на сцені діє його Геній – ще один прояв принципу відображення. Геній Августи бачить у сні сцену слави [20, с. 66]. В "Страшной мести" у сні Катерини її душа виступає як зримий персонаж і розповідає про минулі події її дитинства, закликає чаклуна до покаяння, захищає Катерину.

Прийом відображення реалізується у Гоголя і через мотив дзеркала. Дзеркало – це річ, яка часто фігурує у творах Гоголя, але не завжди несе функцію сюжетної одиниці, як, наприклад, червона свитка в "Сорочинской ярмарке", а окреслює характери героїв, передає їх емоційний стан: монолог перед дзеркалом Оксани в "Ночи перед Рождеством"; Параска дивиться в дзеркало і бачить своє майбутнє, залучаючи і читача уявити, домислити подальшу долю дівчини ("Сорочинская ярмарка"); зловісна роль дзеркала в повістях "Вий" та "Нос"; дзеркало, перед яким вправлялося "значительное лицо" з "Шинели"; мотив дзеркала проглядає в "Портрете". "Справедливей всего следовало бы назвать эту книгу верным зеркалом человека", – говорить Гоголь про "Вибрані місця". В.Турбін вважає, що Чичиков у "Мертвых душах", скуповуючи записані на папірцях імена померлих кріпосних, скуповує їх віддзеркалені зображення, і кожний мужик ніби оживає [21, с. 49]. Прийом відображення стелі хати у дзеркальці Параски ("Сорочинская ярмарка") підкреслює замкнутість, театральність простору: він обмежений з усіх боків і відкритий лише для глядача, який "чує" роздуми дівчини і "бачить" вираз її обличчя. На початку повісті Гоголь тим же прийомом окреслює кордони сцени, описуючи річку: "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... Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы, – всё опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую, прекрасную бездну" (I, 113). Гоголь вибудовує художній простір за принципом метафори – принцип, якого дотримувався шкільний театр і який реалізувався через речі.

Наведені приклади свідчать, що Микола Гоголь був добре ознайомлений з основними театральними прийомами української шкільної драми

та вертепу і зміло використовував їх у своїх прозових творах. Прийом обрاملення з'єднав повісті у єдиний цикл, надав їм цілісності. Цей прийом функціонує і в кожній повісті окремо, створюючи додаткове смислове навантаження. Через комічне і танок реалізуються образи потойбічного світу. Багатограним є прийом відображення. Він включає в себе мотив сну, мотив дзеркала, метафорично маркує простір. Усі ці прийоми надають повістям видовищності, театралізують оповідь, висвітлюючи ще одну грань письменницького таланту Миколи Гоголя.

### Література

1. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII века. Польша, Украина, Россия. – М.: Наука, 1981. – 262 с.
2. Там само.
3. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М.: РОССПЭН, 1996. – 352 с.
4. Петров Н. Следы литературных влияний в произведениях Н.В.Гоголя. – К., 1901. – 15 с.
5. Перетц В. Гоголь и малорусская литературная традиция. – СПб., 1902.
6. Петров Н. Следы литературных влияний в произведениях Н.В.Гоголя.
7. Там само.
8. Розов В.А. Традиционные типы малорусского театра XVII–XVIII вв. и юношеские повести Н.В.Гоголя. – К., 1911. – 74 с.
9. Кадлубовский А. Гоголь в его отношениях к старинной малорусской литературе. Речь. – Нежин, 1911. – 10 с.
10. Белый Андрей. Мастерство Гоголя. – М.: МАЛП, 1996. – 351 с.
11. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. – М.: Худож. литература, 1975. – 504 с.
12. Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. – СПб.: Санкт-Петербургский ун-т, 2007. – 744 с.
13. Барабаш Ю.Я. Гоголь и традиции староукраинского театра (два этюда) // Н.В.Гоголь и театр: Третьи Гоголевские чтения: Сб. докл. – М.: КДУ, 2004. – 368 с.
14. Ковальчук А. Театрализация как принцип построения мира художественного произведения (развитие гоголевских традиций в украинской лирико-химерической прозе) // Наследие Н.В. Гоголя и современность: Тезисы докл. и сообщ. научно-практ. Гоголевской конф. (24–26 мая 1988 г.). – Ч. 1. – Нежин, 1988. – 104 с.
14. Софронова Л.А. Старинный украинский театр.
15. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. – М.; Л., 1937–1952. – Т. 1. – С. 136. (Далі, цитуючи за цим виданням, вказуємо том і сторінку в круглих дужках.)
16. Софронова Л.А. Старинный украинский театр.
17. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики.