

5. Гоголь Н.В. Тарас Бульба: Повесть / Предисл. Л.М.Полуяновой. – Одесса: Маяк, 1981. – 119 с.

6. Капитон В.П. Тема некрофилии в творчестве Н.В.Гоголя // Філософія. Культура. Життя: Міжвузівський збірник наукових праць. – Випуск 28. – Дніпропетровськ: Дніпропетровська державна фінансова академія, 2007. – 106–119 с.

М.Й.Хай

Герменевтика гоголезнавчих студій: етноорганологічний аспект

Науково-дослідницька гоголіана в обох її літературо- й народознавчих версіях (московській та власне українській) складає чималий набуток вітчизняної і, ширше, світової культури. Значну децицію їх становлять музикознавчі та вербально-фольклористичні дослідження. Ще інший напрям мають досліди психологічних, соціологічних, історичних та ін. аспектів розгляду тем "Гоголь і музика", "Гоголь і українська народна пісня" тощо.

Однак літературна спадщина генія та наукова думка про неї, поряд із зазначеними, містить і цілу низку надзвичайно цінних музично-етнографічних даних і спостережень із значно вужчих і не надто досліджених галузей наукового знання: іконографічних, етноінструментознавчих та ін., до розгляду яких вітчизняна наука лише починає підступати.

Завданням цієї розвідки є висвітлення і герменевтика (наукове витлумачення) етноорганологічних даних і фактів, що їх містять як самі твори М.Гоголя, так і наукові дослідження суміжних із етноорганологією галузей з метою визначення їх етнографічної, етнофонічної (народно-виконавської) та, ще вужче, етноінструментознавчої вартості.

У цьому контексті одразу напрошується паралель між герменевтичними підходами до тлумачення етнографічних та історичних фактів гоголівської епохи видатним московським ученим О.Фамінциним в ракурсі дискурсивного протиставлення одних і тих самих даних обома дослідниками.

Особливо це стосується відомої "аксіоми" О.Фаміцина щодо походження "азиатской балалайки" [1, с. 54–80]. Навіть глибоке переконання самого автора стосовно того, що "балалайка – інструмент, вошедший во всеобщее употребление в русском народе сравнительно

поздно, и что она отнюдь не может считаться древнейшим, исконным народным инструментом" [1, с. 63], не заважає йому наполегливо описувати її як характерний не лише для великоруської традиції, а й як "известный на Украине" [1, с. 54]. Це свідчення, щоправда, не без допомоги посилань на дані П. Куліша, автор сам одразу ж заперечує: "... по общему своему более серьезному характеру, малорусская бандура может быть приравнена великорусским (точніше, давньоукраїнським – М.Х.) гусям, всегда сохранявшим в народном представлении характер возвышенный, благородный... и вследствие того, резко противопоставляемым самим народом более вульгарному, по преимуществу плясовому музыкальному инструменту – балалайке" [1, с. 170].

Взагалі, якщо зважити, що історико-культурна й інструментознавча доктрина О.Фамінцина та його послідовників ґрунтувалася переважно на аналізі писемних описів двірського музичного побуту московських (пізніше – т.зв. російських) царів і знаті, а дані з усної (неписемної) інструментальної традиції селян у ній майже цілковито відсутні або ж ще й інтерпретовані через призму інтелігентсько-"академічного" сприйняття автора, то виникає цілком логічне застереження як щодо теоретичних висновків, так і стосовно фактологічних даних, уміщених у цих джерелах. Їх узагалі не можна кваліфікувати як "етноінструментознавчі", оскільки етноорганології як науки в сьогоднішньому розумінні тоді не було, а окрушки знань із традиційної інструментальної культури, що спорадично в них висвітлюються, підносяться тут з позиції не автентичної традиції, а, так би мовити, в негативному сенсі "загальнолюдської" (тобто зверхньої у своїх настановах стосовно автохтонних культуротворчих моделей) культури й тому не можуть бути потрактовані як артефакти традиційні.

Зазначеній дискусії, можливо, не вартувало б надавати стільки уваги, якби апологети орієнтального інструментарію і, ширше, етнічного звукоідеалу (А.Іваницький, Л.Черкаський та ін.) для "захисту" своїх азіоцентристських позицій не зверталися до морального, художнього і наукового авторитету М.Гоголя. Закликаючи, з одного боку, припинити "війну з інструментами", вони, проте, не гребують висмикуванням окремих фраз із творів письменника, підступно використовуючи їх для утвердження власних суб'єктивних тлумачень одіозних фактів "органічного" побутування балалайки на Полтавщині ще гоголівських часів. Усі штучні адміністративні спроби "прищепити" цей чужий для української ментальності звукоідеал зазнали фіаско. У випадках, де це

до певної міри вдалося (впровадження "акомпануючої" балалайки у побут колись козацьких сіл Слобідщини і Полтавщини й пізніше поширення її на Наддніпрянщину і Степову Україну гармоніки; мандоліни й гітари – через клубну систему; штучно створені "домри" – в навчальні програми закладів усього радянського і пострадянського простору тощо), маємо справу не з "прижиттям" чужинського, а з повною абсорбцією і витісненням ним звукоідеалу достеменно традиційного й автохтонного.

Найпереконливіший опис М.Гоголем неприродності балалайки й органічної функції скрипки у селянському побуті полтавського хутора подано у його безсмертних "Вечорах...", а саме: *"Только вечер, уже наверно где-нибудь в конце улицы брезжит огонек, смех и песни слышатся издалеча, бренчит балалайка, а подчас и скрипка, говор, шум..."* [2, с. 4]. Наші опоненти нерідко обривають у цьому місці цитати саме з метою підкреслення "першості" балалайки над скрипкою, забуваючи продовжити її: *"Это у нас вечерницы! ... но только нагрнут в хату парубки с скрипачом – подыметса крик, затееетса шаль, пойдут танцы и заведутся такие штуки, что и рассказать нельзя"* [Там само].

Якщо наведені рядки М.Гоголя виразно демонструють неукраїнськість балалайкового звукоідеалу (порівняно зі скриповим) навіть у такому історичному контексті, як заселення українських козацьких сіл Полтавщини солдатами ("москалями"), то намагання Б.Яремка віднайти балалайкову та мандолінову "нішу" у традиції гуцулів [3, с. 23] виглядає вже надто науково не обґрунтованим. Слушно відзначена Г.Хоткевичем властивість послідовників фамінцинсько-погодінської школи фіксувати "запозиченість" усюди, де вона є, і навіть там, де її ніколи не було і бути не могло, як бачимо, живе і сьогодні.

Намагаючись усіляко уникнути одіозності питання про етнічну належність письменника, ми все ж не можемо не навести слів О.Гончара про те, що "доречніше в цім зв'язку говорити про натхненну піднесеність автора, про синівську залюбленість у звичай рідного краю, зачарування молодого поета магією дзвінких зимових ночей з колядками дівчат і парубків, про цілком відчутне прагнення відшукати в міцних і цілісних народних натурах опору для збентеженого духу, знайти щось надійне, чисте й прекрасне. "Вечори на хуторі..." – це була справді музика душі, її співучі мрії, це була достойна синовня данина письменника батьківщині" [4]. І, дійсно, "не будучи українцем по духу, по крові, за глибинною суттю, чи міг би Гоголь написати "Вечори на

хуторі біля Диканьки", "Сорочинський ярмарок", "Майську ніч", "Тараса Бульбу"?" [там само]. Його етнографічні замальовки українського побуту гідні найпереконливіших записів етнографів і фольклористів цього часу П.Чубинського, П.Куліша, П.Мартиновича та ін.

У цьому контексті цілком слушними видаються наступні роздуми А.Герасимчука: "Цією всією нацією в Руській землі – Україні – й була нація, називана Гоголем українською, руською, малоросійською, а інколи й хохляцькою. Називана так через ті обставини, що Україна була тоді вже частиною великої імперії, що мала намір цю націю розчинити у морі інших народів, відібрати у неї право мати свою достеменну назву, свою достеменну мову, народні пісні, легенди, думи. Гоголю було важко. З одного боку, він бачив, як зникає, згасає його народ, і не бачив перспективи у талановитих людей добитися всесвітнього визнання без звернення до мови великої держави, а, з другого боку, цей народ, що зникав, – був його народом, це була його батьківщина. Гоголівське бажання отримати освіту, престижну посаду зливалось у ньому із почуттям українського патріотизму, збудженими його історичними дослідженнями. *"Туда, туда! В Киев! В древний, в чудесный Киев! Он наш, он не их, не правда?"* – писав він до Максимовича (див. там само).

Оминаючи відомі описи Гоголем українських ландшафтів і побутово-обрядових дійств, якими рясно інкрустовані його всі пов'язані з Україною твори, зосередимо тут увагу виключно на етноінструментознавчих рефлексіях, уміщених у його творчості. Одним із найяскравіших виявів розуміння ним, поряд із могутністю слова і пісні, є захопленість інструментальним феноменом українського побуту, як, наприклад, у "Тарасі Бульбі": *"Не погибнет ни одно великодушное дело и не пропадет, как малая порошокина с ружейного дула, казацкая слава. Будет, будет бандурист, с седою по грудь бороною, а может, еще полный зрелого мужества, но белоголовый старец, вещий духом, и скажет он про них свое густое, могучее слово. И пойдет дыбом по всему свету о них слава, и все, что ни народится потом, заговорит о них; ибо далеко разносится могучее слово, будучи подобно гудящей колокольной меди, в которую много повергнул мастер дорогого, чистого серебра, чтобы далече по городам, лачугам, палатам и весям разносился красный звон, сзывая равно всех на святую молитву"* [5, с. 125]. У наведених рядках, як бачимо, присутній не лише всесвітньо уславлений образ співця-бандуриста, але й надзвичайно цікаві ергологічні роздуми про можуть міді церковних дзвонів, з яких вдумливий учений-компанолог може роздобути вельми

цінну інформацію про характер звучання дзвонів гоголівського часу. Надто ж порівняно із "ріденьким", зовсім не "густим", як у Гоголя, звучанням дзвонів, поруйнованих довготривалим нищенням дзвонарських обладунків московської церкви або ж дериватів-карильйонів (набору дзвонів різної величини, які за допомогою клавіатури виконують певну мелодію) так недолуго "реконструйованої" дзвіниці Михайлівського золотoverшого монастиря у Києві. Скидається на те, що церковні дзвони в Московській імперії так часто переплавляли на гармати і трактори, що зараз ми ніяк не можемо собі уявити звучання справжніх дзвонів тих часів, окрім як через опис геніального очевидця-Гоголя.

Повертаючись до гоголівського образу козака-бандуриста, із тексту "Майской ночи" ми дізнаємося, що *"... козак идет по улице, бренчит рукой по струнам и подплясывает"* (підкреслення моє – М.Х., цит. за: [6]). А у епілозі "Страшної помсти" письменник демонструє яскравий, художньо і стилістично рівноцінний "діалог" власного авторського тексту із органічно вплетеною у нього співогрою бандуриста. Ось як він представлений у критичному переосмисленні Ю.Барабана: "... оповідь побудовано на чергуванні й, головне – контрверсійному зіткненні кількох "голосів": авторський вступ змінюється "піснею" бандуриста, який переповідає звернений до Бога монолог Івана і відповіді Бога, а у фінальній частині текст являє собою переплетення і внутрішню полеміку двох "голосів", двох різних, щоб не сказати – протилежних моральних засад" [7, с. 29]. Тут критик дещо суперечливо, на мій погляд, витлумачує ставлення автора до морального світу бандуриста, надаючи йому невластивої функції морально протиставленої Богу, заперечуючи свої власні сентенції з цього приводу, а саме: "... візьмімо до уваги, що у романтичній естетиці постать співця бандуриста частогусто виконує знакову функцію, втілюючи патріархальні ідеали "добрих часів" [там само].

Якщо бандурист – "втілення патріархальних ідеалів", то чому одному із "голосів" у діалозі з Богом письменник надає звучання визначеної критиком "протилежної моральної засади"? А якщо це суперечливість, закладена самим автором, то чому цього не спостеріг критик? Від себе також додамо, що постать співця-бандуриста, а також лірника (як тут не згадати канівського лірника Вернигору, що завдяки Ю.Словацькому, А.Міцкевичу та ін. став прообразом усієї польської романтичної літератури на рівні з українським кобзарем) і, ширше, народного музики назагал завжди була серед центральних не лише у літературі, а в усій традиційній культурі поспіль. Згадаймо хоч би

скрипаля Миколу Джерю І.Нечуя-Левицького, трембітар Гаврітана О.Кобилянської, мольфара із "Тіней забутих предків" М.Коцюбинського, численних бандуристів, лірників і ін. музик Т.Шевченка, Г.Квітки-Основ'яненка, сліпого хлопчика-музику та його кумира-конюха, що незабутньо грає на народній сопілці (лок. "дудці-колянці" – М.Х.) В.Короленка і багатьох ін.

На схожі і навіть, сказати б, есхатологічні паралелі наводять нас спостереження В.Денисова над описами Гоголем знаменитої козацької "люльки": "Тут (на Січі – М.Х.) горілку вважають посередником між веселощами у колі таких самих "лицарів" і можливим спілкуванням із потойбічним світом, із духами предків, бо вона, хоч і збиває з ніг, зате – хай на час! – звільняє душу від пут матеріального, як люлька, музика і танець" (цит. за: [8, с. 81]). Далі дослідник слушно відзначає, що "...вірний товариш "люлька" супроводить козака в останню дорогу" [там само]. Звичай класти у домовину не лише зброю, улюблені предмети побуту, а й навіть музичні інструменти (скрипку, сопілку тощо) зафіксовано етнографічною наукою у всіх регіонах України. "Музика і танець ... "свято душі" ... підтримують в Січі рівновагу між "земним" і "небесним", життям і смертю, неможливу у звичайному житті" [8, с. 82], – резюмує В.Денисов.

Не менш цікаві ремінісценції при прочитанні "Сорочинського ярмарку" виникають і на рівні суто етноорганофонічних (таких, що стосуються виконання на традиційних музичних інструментах – М.Х.) характеристик, а саме: *"Гром, хохот, песни слышались тише и тише. Смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха. Еще слышалось где-то топанье, что-то похожее на ропот отдаленного моря, и скоро все стало пусто и глухо"* (цит. за: [9, с. 73]). Лише людина, яка не тільки добре обізнана зі специфікою рідної традиційної культури, але й тонко відчуває специфіку і, мовити б, органіку такої чи не найоригінальнішої її галузі, як гра на традиційних музичних інструментах, могла з такою точністю деталей визначити способи звукоутворення ("смычок умирал, слабея и теряя неясные звуки в пустоте воздуха"). Доповнивши їх авторською інтуїцією й майстерним художнім переосмисленням, письменникові виявилось до снаги перенести асоціації, що виникли від слухання гри на народній скрипці на світовідчуття конкретної природної ситуації ("Гром, хохот, песни слышались тише и тише").

Тільки Майстрові з великої літери підвладне росо а росо *diminuendo* до крайнього *pianissimo*, висловлене у музиці, філігранно

застосоване для змалювання не менш витонченої побутової ситуації. Тут необхідно обов'язково зазначити, що подібні спроби вдалого поєднання знань музично-виконавської специфіки з процесом літературотворення належить до вкрай рідкісних феноменів не лише у вітчизняній, а й у світовій літературі. Випадки, коли всі оті Allegro і Andante, недоречно вплетені у літературний текст, не викликали б саркастичних посмішок у фахівців-музикантів (а надто етномузикологів), напевно важко спостерегти не лише у письменницькому, а й, загалом, науково-філологічному середовищі. І тут талант і геній М.Гоголя, його тонке відчуття етнографічної, ба, навіть етноінструментофонічної (тієї, що стосується виконавства на традиційних народних інструментах) воістину неперевершені!

Екстраполюючи етнофонічні знахідки письменника на чи не найскладнішу царину творчості – відчуття форми – відомий гоголезнавець П.Михед пише: "... цей світ закінчується разом із текстом повісті – він ніби не сміє і не може переступити його межі... Спливає час тексту – і тоді ж пробиває остання година сорочинських веселоців... Згаданий всесвіт повісті опиняється "дискретним" (перервним), приреченим поза її межами на небуття. Трагічна кода "Сорочинського ярмарку" – перший тривожний сигнал з безрадісних світів, що простягаються уже не поблизу Диканьки, а набагато далі – світів петербурзько-миколівської несвободи" [там само]. Таким чином, навіть такий доволі побіжний аналіз етноінструментознавчих вкраплень у літературній творчості М.Гоголя охоплює досить широкий спектр їх специфічних виявів: від знання вузькопрофесійних ергологічних (що стосуються будови) аспектів інструмента, прийомів техніки гри на ньому через описи психологічного впливу інструментальної музики і танцю на навколишнє середовище і аж до найглибших теологічно-філософських роздумів і узагальнень.

Незважаючи на порівняно (хоч би й з тією ж Європою) задовільніший ступінь збереженості традиційної інструментальної культури українців, ми все ж мусимо констатувати її нестримне згасання як унаслідок природньої тенденції поглинання сучасною урбанізованою культурою, так і в результаті насильницького її планомірного винищення тоталітаризмом. У цьому сенсі дедалі дієвішими, морально і науково виправданими є методики вторинної науково-виконавської реконструкції гри на традиційних музичних інструментах, що в останні десятиріччя набули значного розвитку і поширення (див.: [10]). Достовірність відтворення автентичної манери виконання тут полягає у прямій

пропорції з опертям цих досліджень на польові спостереження, помножені на глибину професійного їх витлумачення в процесі наукової атрибуції – нотування – вторинного відтворення. Однак це можливо лише в стосунку до матеріалу, доступного для науково-реконструктивного процесу, а щодо найцінніших з погляду етнографічної ідентичності музично-етнографічних даних "гоголівської" та пізніших (аж до записів М.Лисенка, Ф.Колесси, О.Кольберґа та ін.) епох інакшого джерела, ніж побутово-етнографічні описи в художній літературі етнографічного спрямування, на сьогодні не існує. У сполученні з інтонаційним та етнофонічним (виконавським) матеріалом пізніших пісенних, кобзарознавських та інструментальних записів і вдумливим професійно-аналітичним їх застосуванням ми можемо отримати результат щонайдостовірнішого ступеня науково-виконавської реконструкції із найменшими втратами рівня етнографічної ідентичності.

Для прикладу наведемо своєрідну "енциклопедію" семантичних означень скрипкових весільних награвань із Наддніпрянщини, яку подає Панас Мирний у романі "Повія":

"Довбня, наструнчивши скрипку, поцигикав-поцигикав і вийшов насеред хати. Розставивши широко ноги й придавивши підборіддям до плеча скрипку, він почав грати... Тихо, глухо, мов здалека... чується маршова козацька пісня... Це ж не маршова, козака пісня, це – молодецький поїзд везе князя до молодої. Так, так... То молодого бояри гукають, а друзки вершать..."

– *Що це він грає?* – спитала Мар'я.

– *Щось по знаку.* (Підкреслення моє. – М.Х.)

– *А це ж як ведуть молодого до молодої,* – одказала Христя...

Лящить-голосить тонкий та дзвінкий голос першої друзки у хаті молодої; тяжку та плакучу заводе він пісню, розпочинаючи дівчечечір; її подруги на кінці підхоплюють і мчать-підносять високо вгору. На їх заводи обзивається з хати парубочий поклик... Молодий, молодий з боярами наближається, йде!

...Трохи згодом зачулася метелиця, спершу повагом, а далі дрібніше та дрібніше, поки не перейшла на козачок. Смичок несамовито забігав по струнах; струни аж клацають та цмокають, виводячи дрібушку. У Проценка аж жижки під ногами сіпало... Йому ввижається, як дрібненько перебирає ніжками ота дівчина, як отой парубок налягає на закаблуки, садячи тропака...

Довбня замовк, а Проценкові все ще вчувається дрібушка, козачок, все ввижається, як крутяться перед його очима люди...

... Заграйте ще що. Козачка, чи те місце, де молода прощається з родом... [11, с. 359–361].

Про органічність процесу виготовлення скрипки та навчання/переймання традиції гри на ній свідчать такі рядки з "Миколи Джери" І.Нечуя-Левицького: *"Микола зняв з полиці скрипку. Ще малим хлопцем він зробив собі маленьку скрипочку й сам вивчився грати козачка. Тепер він уже став музикою, купив собі недорогу скрипку, підслухав усяких пісень у других музик і часто грав до танців дівчатам та хлопцям"* [12, с. 440].

За наведеними щойно описами можна відтворити не лише сюжетний перебіг весільного обрядодійства в українському селі XVIII–XIX ст., а й реконструювати мелодико-інтонаційний (дівич-вечір, "заводи" молодої, "Метелиця", "Козачок", "Дрібушка", "Тропак") та конкретний мізансценічний ("весільний поїзд", "ведуть молодого", "молода прощається з родом") ряд основних його етапів.

Поєднавши у такий спосіб дані про сюжетний перебіг основних весільно-обрядових ритуалів, озвучивши їх відомими у нотних та фонопублікаціях мелоритмоформулами, сучасна методика науково-виконавської реконструкції спроможна відтворити досить реальну картину автентичного українського весілля найбільш поруйнованих етнографічних регіонів, до яких уже, на жаль, належать і гоголівські Полтавщина, Чернігівщина, Слобідщина і Наддніпрянщина. Це дозволяє з максимальним відчуттям автохтонності й автентизму заглибитися у саму суть українського традиційного звукоідеалу, такого необхідного для відновлення духу ментальності і національного характеру тієї частини українського етносу, де час і нелюдський режим завдав їй найдошкульніших втрат.

Цей найбільшою мірою хронологічно та етнографічно наближений до гоголівської Диканьки матеріал не лише максимально достовірно відтворює атмосферу і навіть віртуальне відчуття музичного оформлення весільного обряду, але й спонукає дослідників сміливіше і професійніше використовувати етнографічний матеріал, що його містять твори як самого М.Гоголя, так і його сучасників і послідовників. Глибоке знання етнографії краю цих недоступних для нас часів, помножене на майстерність художньо-етнографічного опису народно-виконавських дійств і ситуацій, дає сучасному дослідникові та виконавцю-реконструктору безцінний етнографічно вивірений досвідом талантом письменника "первинний" матеріал для вторинної науково-виконавської реконструкції.

Наведеного у статті матеріалу досить для констатації таких загальноетнографічних, етноорганологічних та етноорганофонічних висновків:

1. Творчість М.Гоголя, його непересічний досвід ученого-історика, вагомий етнографічний набуток та геніальний хист передачі цих даних засобами художнього слова становлять безцінний скарб національної культури, в т.ч. в ділянці традиційного інструменталізму.

2. Ступінь достовірності описів М.Гоголем етноорганологічних та етноорганофонічних явищ українського побуту українського села ХІХ ст. досягає рівня записів польової практики ін. відомих письменників, етнографів і фольклористів цього часу (Т.Шевченка, П.Куліша, П.Чубинського, П.Мартиновича, І.Нечуя-Левицького та ін.) і є разом з ними благодатним матеріалом для сучасних науково-виконавських реконструкцій інструментальної гри та етнографічних синкретично-виконавських (співацько-інструментально-танцювальних) дійств у цілому.

3. Герменевтика й спеціальний аналіз музично-інструментальних описів-спостережень Гоголя-вченого і побудованих на них літературно-художніх медитацій Гоголя-письменника доводить доконечну необхідність подальшого, більш докладного і фахово спрямованого перегляду усієї літературної спадщини геніального письменника з позицій новітніх науково-реконструктивних методик не лише літературознавчих, а й більш віддалених від нього ділянок наукового знання етнографічного циклу: етномузикології, народної іконографії, етнопсихології та етнопедогогіки тощо.

4. З висоти 200-річчя М.Гоголя дедалі очевиднішим стає факт, що в системі гоголезнавчих студій етнографічним галузям науки слід виокремити особливе місце з метою висвітлення величі письменник не лише літературної, історико-міфологічної й містичної, але й цілком опертої на практичні і конкретно спрямовані дослідження ним традиційного побуту рідного народу – величі його як етнографа і фольклориста.

Література

1. Фаминцын А.С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. – СПб., 1891. – 248 с.
2. Гоголь Н.В. Вечера на хуторе близ Диканьки. Миргород. – М., 1982. – 86 с.
3. Яремко Б. Етноорганологія. – Рівне, 2003. – 188 с.

4. Герасимчук А. Гоголь, кто он? Чей он? // История. – 2007. – 6 декабря.
5. Воронский А. Гоголь // Там само.
6. Балдина Е. Музыка в художественном мышлении Н.В.Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Вип. 2 (3). – Сімферополь; Київ, 2005.
7. Барабан Ю. "Страшна помста": релігійно-етичний вимір (фрагменти) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 4. – Ніжин, 1999.
8. Денисов В. Изображение козачества в раннем творчестве Н.В.Гоголя // Нові гоголезнавчі студії. – Вип. 2 (3). – Сімферополь; Київ, 2005.
9. Михед П. Способы сакрализации художественного слова в "Выбранных местах из переписки с друзьями" Н.В.Гоголя (заметки к новой эстетике писателя) // Гоголезнавчі студії. – Вип. 2. – Ніжин, 1997.
10. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) // Київ; Дрогобич, 2007. – 543 с.; Яремко Б. Уторопські сопілкові імпровізації. – Рівне, 1997. – 107 с.; Яремко Б. Бойківська сопілкова музика. – Львів, 1998. – 128 с.
11. Панас Мирний. Твори: В 2 т. – Т. I. – К., 1989. – 458 с.
12. Нечуй-Левицький І. Твори: В 2 т. – Т. I. – К., 1985. – 436 с.

С.П.Куркина, М.А.Кривоносова

Особенности украинского национального костюма в изображении Н.В.Гоголя

В самом начале 30-х гг. XIX века в Петербурге были опубликованы повести Н.В.Гоголя, составившие циклы "Вечера на хуторе близ Диканьки", "Миргород", которые и принесли автору литературную известность. Период работы писателя над повестями совпал с тем временем, когда усилился интерес передовой русской литературы к народной жизни и народному творчеству.

Выбор Гоголем украинской тематики был подсказан общим интересом русской общественности к Украине, большой любовью писателя к родному краю, к украинскому народному творчеству. Отсюда – изобилие в произведениях писателя легенд, преданий, а также мастерски описанного украинского народного костюма.

Непосредственное знакомство Гоголя с украинским бытом и народным творчеством, различные материалы, собранные им, послужили драгоценным источником и основой его творческого труда.