

Ключові слова: найменування особи, мотиватор, похідне, префікс, семантико-структурна характеристика.

Annotation. *Derivative nouns with the meaning 'an agent' formed by prefixes in Modern English are examined in the article. The structural-semantic characteristic of units of the motivational pairs is given, the compatibility of the motivator with prefixes is investigated.*

Keywords: *an agent, motivator, derivative, a prefix, the structural-semantic characteristic.*

УДК 821. 111

Глінка Н.В.

ТЕОРІЯ ҐАСТОНА БАШЛЯРА ЯК ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ Д. Г. ЛОУРЕНСА

У поглядах міфокритиків з середини ХХ століття поруч із розглядом першоелементів як світоутворюючих одиниць з'являється і розгляд впливів окремих стихій на метафорику і образність, зумовлених світовідчуттям митців. Особливу увагу привертає у цьому плані творчість французького філософа Ґастона Башляра, чия методологія досить продуктивна у царині літературних студій останнього десятиріччя (С. Аверінцев, Н. Белехова, В. Топоров). В есе "Митець на службі у стихій" філософ заявляє: "Стихії – вогонь, повітря, земля і вода, – що вже давно допомагали філософам уявляти велич світобудови, залишаються і першоначалами художньої творчості. Нехай їхній вплив на уяву здається метафоричним, але як тільки встановлюється істинна відповідність твору до космічної сили елементів, зразу з'являється враження, неначе ми знайшли основу єдності і цілісності всіх сучасних творів [цит. за: 6, 7]". Башляр відмовився від пошуку первинних образів-архетипів, бо вважав поетичну метафору вихідним пунктом, а не результатом поетичного імпульсу. Тому інтерпретація художнього тексту полягає, за Башляром, у прийнятті "певного міфологічного передіснуючого буття [6, 12]". На думку вченого, чотири стихії давньогрецької філософії стають засобами у розумінні такої першоматерії. У роботах "Психоаналіз вогню" (1937), "Вода і марення" (1942), "Марення про повітря" (1943), "Земля і марення про волю" (1947) та "Земля та марення про спокій" (1949) автор досліджує саму матерію як "оніричне ядро" літературної творчості. Такий підхід дає право вченим говорити про психоаналітичний, хоча й не компенсаторний, як у Фрейда, елемент вчення Башляра. Досить продуктивним, на нашу думку, цей погляд і для дослідження спадщини англійського митця-модерніста Д. Г. Лоуренса.

Башляр пропонував осмислювати образ у художньому творі, починаючи із його зародження у царині стихії, де він належить і письменнику, і читачеві. На його думку, певна стихія керує віруваннями, пристрастями, ідеалами, філософією протягом життя кожної людини. Тому всі чотири стихії мають своїх прихильників, і кожна з них – це неначе система поетичної вірності. Розглядаючи ці системи стосовно творчості Д. Г. Лоуренса, будемо використовувати термін "міфологема" (а не "архетип" Юнга або "марення" Башляра), маючи на увазі всеохопну парадигму міфопоетичного образу.

Для Башляра є закономірним шлях від метапсихологічного до прапсихологічного, від метапоезії до прапоезії, яку він називає "абсолютним художнім простором", "первинним поетичним існуванням". Найпродуктивнішим методом дослідження художньої творчості науковець називає феноменологію, бо, на його думку, митці – природжені феноменологи. Поетичний досвід має свою власну динаміку, свою власну "безпосередню онтологію". У своїй пенталогії про оніричне осмислення літератури Башляр пропонує певну типологію письменників за ознакою їхніх уподобань щодо природних стихій, і Лоуренса він називає письменником землі. На нашу думку, визначення Лоуренса лише як "земного" автора є певним обмеженням його образного потенціалу. Необхідно, найперше, вказати на зображення автором дуалістичної природи першостихій і створення цілісної міфологічної картини світу через міфологеми води, вогню, повітря і землі.

У дослідженні "Вода і марення" (1942) Башляр говорив про воду як найбільш гомологічну, постійну стихію, що "символізує приховані, прості і приборкуючі сили людини [2, 22]". Подібне ставлення до міфологеми води знаходимо також у дослідженні М. Еліаде "Трактат по історії релігії" (1948). Розглядаючи символіку вод, міфолог визначає воду як "принцип нерозрізненого

і можливого, основою будь-якого космічного явища, вмістилищем усіх зародків [10, Т.1, 346-347]”. Вода символізує первинну субстанцію, першоелемент, з якого народжуються всі форми й у який вони повертаються після катастрофи чи у результаті поступового регресу. Сучасні науковці М.Бодкін, Т.Топорова, В.Топоров також визначають універсальність води, що пояснюється її функцією середовища, агента і принципа загального зачаття і народження. Так би мовити, “океанічне відчуття” у материному лоні людина проносить через все життя [9, 583]”. Як для зачаття необхідні жіноче і чоловіче начала, так і стихія води представляє поєднання двох аспектів: жіноче начало – в образі лона матері, заплідненого яйця, іноді ототожнюється із землею. Одночасно вода – це чоловіче сім’я, що примушує землю народжувати. Часто у міфах така двоїстість семантики води втілювалась у подружжі водних божеств. Г. Башляр, однак, наголошує на “жіночності водної стихії, на її одноманітності, постійності, що символізує більш приховані, прості і спрощуючі сили людини [3, 22]”. Завдяки атрибутивній якості литися вода є еквівалентом усіх “соків землі”, і передовсім – крові. Як архетипний образ, кров пов’язана зі зловісним смислом: оскільки кровопролиття часто межує зі смертю, кров стає символом смерті. Г. Башляр вводить поняття “поетика крові”, для нього – це поетика драми і болю. Але філософ розглядав кров у двох іпостасях: кров мертва (у творах Е. А. По) та жива, звитязна (у П. Клоделя). Концептуальні для творчості Лоуренса поняття “голосу крові”, “кровної симпатії, пристрасті, бажання, кровного шлюбу [11, 326-327]” можемо віднести до другої, життєдайної позиції Башляра.

У творах Лоуренса так само знаходимо образи води як живої, плідної сили, і як згубної стихії. Це бачення амбівалентної сутності води відповідає міфологічним контрарним поняттям – жива та мертва, вода небесна життєдайна і вода земна чи підземна, солона. Як еквівалент хаосу, “вода є началом всього існуючого, але є і завершенням, трагічним фіналом, бо з нею пов’язаний есхатологічний міф потопу [1, 240]”. За Башляром, смерть від води – це смерть “без погорди і помсти.., бо людина весь час перебуває у коловороті, кожен мить вона помирає... [3, 23]”. Саме потоп, нестримний потік річки Іруаш забирає життя Тома Бренгуена у романі “Райдуга”; в оповіданні “Рубіж” Рейн – неначе річка Стікс, що розділяє зони життя і смерті; у водовороті гине молоде подружжя у романі “Закохані жінки”.

Занурення у воду означає смерть, знищення, але одночасно і відродження, зародження нового життя, очищення. З цим пов’язаний мотив умивання, яке повертає людині її первинну чистоту, на цьому побудований ритуал християнського хрещення. Дії персонажів з водою у творах Лоуренса часто символізують такі ритуальні очищення-відродження: Олівер Меллорз вмиванням неначе готується (в уяві Конні) до нового, наповненого коханням життя (“Коханець леді Чаттерлі”); ритуалом певної жіночої ініціації, символічним заплідненням виглядає танок Конні під дощем у лісовій гушавині; невдала спроба утопитися приносить Мейбл кохання лікаря (новела “Дочка баришника”).

Всі сюжетотворюючі моменти у творах Лоуренса супроводжуються саме зверненням до ключових концептів водної стихії. Так, з безперервним рухом водного каналу пов’язана життя і смерть у родині Бренгуенів (“Райдуга”), біля ставка сестри знайомляться з Джеральдом Крічем, серед криги гине Джеральд (“Закохані жінки”); на березі моря відбувається і моральне знищення Антона Скребенського (“Райдуга”), і переродження Джулії (“Сонце”); подорож каналами Венеції стає для Конні етапом осмислення життєвих цінностей. Раптово зустрівшись на березі ставка з Біркінім (розділ “На острові”), Урсула слідкує за тим, як пливуть кинуті ним у воду маргаритки. Маленька флотилія з квітів повільно віддаляється, і Урсула кличе Біркіна плисти за нею, бо квіти неначе вказують дорогу до щастя і свободи. У самому “русі течії вона бачить силу і якусь таємницю [13, 156]”. Водна стихія одночасно і дарує життя, і забирає його. Дуальний характер води відповідає концепції світу Д. Г. Лоуренса, а особливе значення водних просторів для сюжетних центрів (домінант) близьке до Гераклітової максими – “все тече, все змінюється”.

Для зображення внутрішнього мінливого стану душі Д. Г. Лоуренс найчастіше використовував “водну” лексику. Всі почуття героїв “течуть”, “переливаються”, “наповнюються”, “виливаються”, “линуть”, “ринуть”, як хвилі, потоки, струмені, “душа плаває у божевільному захопленні”, у “переливчатих потоках”, “пливе в течії”, “тоне”. Стихія води відбиває образ пристрасного, полум’яного “потоків крові”: “темні води річки, що котились у глибокому мовчанні неосяжного мороку, збуджували в ній почуття дикої, невгамовної свободи і волі [8, 396]”. Символіка води з’являється у потоках життєдайного дощу, або струмках, що розділяють чоловіка і жінку, стримуючи їхню чуттєву жагу. Водна стихія супроводжує героїв Лоуренса і в моменти “бурхливого потоку буття”, і у споглядальному сприйнятті макро- і мікрокосму.

У виражальних засобах Лоуренс також постійно послуговувався “вогняною” лексикою для зображення пристрасті своїх персонажів. Але головне, що вогонь більшою, ніж інші першостихії, мірою має дуальний характер, і тому найбільше відповідає людській натурі. Це дозволяло автору пов’язувати психіку людини зі стихією вогню. Так, у романі “Райдуга” Вілл Бренгуен “у цю мить

здався їй загрозливим, сильним полум'ям”, або “його серце палало у вогні страждання, неначе смолоскип”, “вогнь пробіг по його тілу і огорнув полум'ям. Вона [Анна] прихилилась до нього, і вогняна буря охопила все його ество, - він тримав її у язиках полум'я [8, 148, 164]”. Неодноразово вогнь набирає ознак рідини, визначається через потік, палаючу вогняну річку. Поєднання двох стихій означає процес несвідомої пристрасті і асоціюється з образами пекла, або царства Аїда. Г. Башляр також акцентував на дуалізмі вогняної стихії. Вогнь ідеалізується в увяленні людей у зв'язку з ідеєю очищення. Але є й інший бік: вогнь пекла локалізується у “нечистому” місці і символізує зло: “Вогнь є наджиттям. Вогнь прихований і всепроникливий. Він живе у нашому серці, і мешкає на небесах <...> Він сяє у Раю. Він пече у Пеклі. Він – пестоці і тортури [5, 12]”. Полум'я не стільки освітлює, скільки наповнює духовним зором і душевним теплом. “А я ще вірю у те легке полум'я, що спалахнуло у нас. Для мене воно – єдина цінність у світі... Для мене Трійця – двуязыке полум'я... Я йому вірний і залишуся вірним до кінця [7, 311]”, – саме у правічних образах осмислює своє кохання до Конні Олівер Меллорз.

З прадавніх часів земля сприймалася як основа, опора, фундамент світобудови. Люди поклонялися землі, бо вона, завдяки своїй всеохопності, твердості, багатству рослинності та рельєфа, створює космічну єдність. І якщо “релігійні, магичні та міфологічні функції Води, – за твердженням М. Еліаде, – пов'язані з увяленням про паростки, приховані можливості і відродження, то Земля – це основа всіх явищ буття. Все, що існує на Землі, є цілим і утворює велику єдність [10, Т. 2, 51]”. Саме із землею давні люди пов'язували відчуття непереборного зв'язку з “місцем”, певним клаптом землі. Таке відчуття охоплює родину Бренгуенів: “Кревно пов'язані із землею, вони жили одним життям і одним подихом із нею, з її рослинністю, з її тваринами, з широким небом над ними, зі щоденною, звичайною роботою [8, 6]”. Земля була (і залишається) не тільки годувальницею, ґрунтом, не менш важлива укоріненість у землі, надто вагома і для сучасної людини. Так, у романі “Пернатий змії” теллургічні сили набирають функцій героя, що визначає дію і сюжет. Головна героїня, прибувши до Мексики, зразу почала відчувати на собі таємниче “тяжіння” землі. Міфологема землі представлена у романі мотивами занурення, низу, ґрунту, коріння, ваги: “Мексика тягне вас униз, люди тягнуть униз, неначе великий тягар. Тут люди залишаються частиною Дерева Життя, і їхнє коріння тягнеться до центру землі... Вас, можливо, і треба тягнути донизу, донизу, поки ви не укорінитесь у глибині [12, 87-88]”. Так, власне, теллургічні сили утримують Кейт у Мексиці.

Однією з ознак землі як такої є її “материнство”, невичерпна здатність плодоносити. Культ Матері-Землі (Tellus-Mater) є одним з найдавніших і найтриваліших (на думку М. Еліаде). Прагнення давати життя, бути заплідненою і виношувати плід пов'язує Мати-Землю із жінкою. Численні порівняння ріллі із жіночим лоном, землеробських робіт із священним шлюбом знаходимо і у давньогрецьких авторів (Гомер, Софокл, Есхіл), і в англо-саксонському епосі, і в давньо-єгипетських поетичних творах. Земля, як жінка, горнулася і до сильних рук персонажів Лоуренсової “Райдуги”, перед зоренням вона ставала гнучкою й м'якою, “неначе охоплена нестримним бажанням”, а перед жнивими, як перед пологами, “лежала важка, нерухома, замкнена у собі”. Від землі люди отримували тепло та енергію нового життя. “В пульсації крові, у землі, у небі, у домашніх тваринах, у зелених рослинах [8, 7]” вони бачили повноту свого життя. Так, Анна Бренгуен відчуває себе охопленою життєвим потоком, багатим і плодючим: “Вона відчувала у собі схожість із землею, що була матір'ю для всіх [8, 199]”.

Персонажі Д. Г. Лоуренса часто несуть ознаки рослинного чи тваринного світу, що на текстуальному рівні наближує їх до земної природи. Власне, фітоморфність пронизує все життя людини, пояснюючи його природними циклами проростання, розпускання, розквіту, в'янення і тимчасової смерті. Подібна образність притаманна і Лоуренсу: “Вілл походив на каштан, який випав із своєї міцної шкаралупи, і, голий, притулювся до м'якої плодючої землі, залишивши за собою оболонку знання і досвіду життя [8, 136]”. В оповіданні “Англіє, моя Англіє” – справжньому гімні англійській природі – Д. Г. Лоуренса зачаровує “душа землі, що зберегла первозданність тих часів, коли сюди з'явилися сакси [7, 376]”. Письменник зображував героїв через рослинні образи: “він, як садова квітка, що тріпоче на вітру життя, а потім опадає, як і не було; батько, “як дерево, що не дуже розбирається у засобах, коли прагнучи жити, продирається до сонця...”; родина героїв була істинним породженням землі, “як гостролист чи глід [7, 377, 384]”. Часто письменник для зображення почуттів своїх персонажів, для підкреслення їхньої чуттєвості використовує метафору квітів, що оживають у сонячних променях.

Особливий світ Лоуренсової творчості наповнений також численними **аніمالістичними образами**. Д. Г. Лоуренса цікавила і фольклорна традиція – надавати тваринам людських якостей, перед письменником також постає інше завдання – довести тваринну природу людини.

Крім “живих” елементів міфологеми землі Лоуренс активно захоплювався образами предметів, каміння, знярядь праці, що долають опір матерії. За Башляром, земна стихія а priori ворожа чи партнерська по відношенню до людини. Подолання ворожості, опору земної матерії,

обробка її, “підкорення твердості приносить деміургічне задоволення, представляє ілюзію всемогутності [4, 35]”. Так, у романі “Райдуга” Вілл Бренгуен стає столяром за натхненням, він обробляє деревину для оздоблення собору. Він також вчить дітей долати опір дерева і тим самим підсвідомо чинить опір сексуальності своєї дружини Анни. Декілька поколінь Бренгуенів обробляли землю, “ріжучи” її плугом. Найфатальнішим випробуванням для душ людей є їхнє насилля над “тілом” землі у вугільних шахтах (романи “Райдуга”, “Закохані жінки”, “Коханець леді Чаттерлі”, есе “Ноттінгем і шахтарський край”). Найбільш мужнім вираженням міці у концепції Башляра є ковальство. У ритуалі загартування металу філософ вбачає битву вогняних і водних богів. Недарма найбільш наближений до розуміння концепції “природної людини” персонаж Лоуренса, Олівер Меллорз (“Коханець леді Чаттерлі”), первинно був ковалем, що загартувало його волю і життєві принципи.

На думку письменника, унікальним виявом земної стихії є **каміння**. У своїй нерухомості камінь символізує вічність, загадку виникнення: “Неважко зрозуміти, чому люди поклоняються камінню. А це ж не каміння. Це таємниця землі, могутньої, долюдської, показує свою силу [цит. за: 4, 305]”. Лоуренс часто звертався до метафори земних порід чи геохімічних процесів у створенні образів. Він і у прямому, неметафоричному плані висловлювався щодо своїх телурічних уподобань: “Я усвідомлюю, що вапняк, спокійне життя мармуру, вапнякових ґрунтів і холмів я ненавиджу. Як же я їх ненавиджу. Це мертві скелі, в них немає життя, вони не викликають тремтіння у ногах. Я надаю перевагу навіть пісчанику. Але граніт! Граніт – мій фаворит. Я так відчуваю його життя у себе під ногами! [Цит. за: 4, 146]”. Закоханий у “твердість” автор проявляв пристрасне тяжіння до граніта. В есеїстиці митця знаходимо не менш емоційні його промови про алмаз, вугілля.

Таким чином, не претендуючи на системність методу, французький мислитель однак запропонував новий погляд на інтерпретацію художнього тексту крізь цілісну космологію, акцентуючи ізоморфізм людини і космосу. Митець, за Башляром, проектує людську природу на універсальну природу, усвідомлюючи первинну цілісність людської діяльності. Тому абсолютно логічним виглядає шлях від індивідуальної творчості до прапоезії, міфу, який він називав “абсолютним художнім простором”. Вчений пропонував у якості критичної дослідницької методології сприйняття творчої волі письменника крізь комунікацію з його підсвідомим. Таким чином, письменник, за Башляром, є носієм єдиного стихійного уподобання (системи поетичної вірності), що й роз’яснює парадигму авторських образів. Розглядаючи прихильність Д. Г. Лоуренса до форм першостихій, вчений наголошував на особливій любові письменника-модерніста до землі, хоча і не заперечував його увагу до дуалістичної природи стихій, їхнього взаємопроникнення, а також наголошував на впливі природних сил на духовне та тілесне життя людей.

Список використаних джерел

1. Аверинцев С.С. Метафизика света // София-Логос. Словарь. – К.: Дух і літера. – 2001. – С. 135-136.
2. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис. – 1996. – 634 с.
3. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. – М.: Изд. гуманитар. литературы. – 1998. – 268 с.
4. Башляр Г. Земля и грезы воли. – М.: Изд. гуманитар. Литературы. – 2000. – 383с.
5. Башляр Г. Фрагменти поэтики вогню. – Харків: Фоліо. – 2004. – 144 с.
6. Большаков В.П. Искушение стихиями // Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи. – М.: Изд-во гуманитар. литературы. – 1998. – С. 3-19.
7. Лоуренс Д.Г. Любовник леди Чаттерли. Рассказы. – М.: Прогресс. – 1992. – 679 с.
8. Лоуренс Д.Г. Семья Брэнгуэнов (Радуга). – СПб.: Сов. писатель. – 1993. – 448 с.
9. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс. – 1995. – 623 с.
10. Элиаде М. Трактаты по истории религии. В 2-х т. – СПб.: Алетейя. – 2000. – Т.1. – 392 с., Т.2 – 416 с.
11. Lawrence D.H. A Propos of “Lady Chatterley’s Lover”// Lawrence D.H. Lady Chatterley’s Lover / Ed. by M.Squires. – Cambridge Univ. Press. – 1993. – P. 305-335.
12. Lawrence D.H. The Plumed Serpent. - L.: Penguin books. – 1950. – 295 p.
13. Lawrence D.H. Women in Love. – L.: Penguin books. – 1992. – 542 p.

Анотація. Стаття присвячена розгляду актуальної у сучасному літературознавстві оніричної теорії Гастона Башляра, французького філософа-феноменолога першої половини ХХ століття. Мислитель вважав продуктивним досліджувати творчу манеру письменника крізь

систему його стихійних уподобань. Творчість Д. Г. Лоуренса він представляв як переважно “земну”, не заперечуючи представлене письменником взаємопроникнення природних елементів.

Ключові слова: міфологема, феноменологія, природних стихій, міфологічна картина світу.

Summary. *The research demonstrates the importance of G. Bachelard’s philosophic theory for modern literary studies. The French philosopher offered representation the author’s phenomenon devoted to the idea of his favorite concepts of nature. D. H. Lawrence, on his mind, was “earth” writer, but in his novels we can the images of basic elements combine moral, social and cosmological traits of existence.*

Key words: *miphologem, phenomenology, natural spaces, mythological picture of the world.*

УДК 821. 161. 1 – 3.09

Голубишко І.Ю.

ЭТНОГРАФИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. КОРОЛЕНКО: ГОГОЛЕВСКАЯ ТРАДИЦИЯ

Творчество русского писателя-демократа В.Г. Короленко тесно связано с Украиной. Родился писатель на Волыни, его детские годы прошли в Житомире, в Ровно – он учился в реальной гимназии. Последние двадцать лет жизни Короленко прожил в Полтаве. Поэтому совершенно естественно, что некоторые произведения писателя посвящены украинской тематике: части автобиографического романа “История моего современника”, “Слепой музыкант”, “В дурном обществе”, “Ночью”, “Судный день”, “Парадокс”, “Без языка”, “Лес шумит” и мн. другие. Можно сказать, что украинскими мотивами пронизано все его творчество, даже произведения сибирского и нижегородского циклов. Рассказы и повести Короленко ярко и сочно рисуют картину быта и традиций украинского народа, образы украинцев, природу Украины, знакомую ему с детских лет. Рассказы “Лес шумит” и “Судный день” стоят в этом ряду несколько особняком благодаря насыщенности фольклорными элементами: собственные детские и юношеские впечатления переплелись с устным творчеством украинского народа (песни, сказки, легенды, бывальщины и т.п.) и воплотились в произведения, передающие искрометный, иронический юмор волынского селянина. Т. Свербилова отмечает, что в этих произведениях “воссоздавался характерный для русской культуры XIX-XX столетий “стиль экзотик” по отношению к украинскому топосу” [8, 88], указывая на то, что этот стиль возник в русской литературе в основном благодаря малороссийским циклам повестей Н.В. Гоголя, в которых “национальная идентичность представляла в карнавализованном виде” [8, 88]. Большое влияние Гоголя на творчество Короленко многими литературоведами определялось как генетически важное, маркированное, знаковое [8, 88]; указывалось, что как представитель культуры серебряного века он ближе всех примыкает к гоголевской школе [5, 73]. Первое знакомство Короленко с произведениями Гоголя произошло в гимназические годы под влиянием любимого учителя В.В. Авдиева, сумевшего разбудить живое воображение и эмоции учащихся. Вот как об этом упоминается в “Истории моего современника”: “Он прочитал сцену из “Мертвых душ”, и мы кинулись на Гоголя” [7, 266]. Гоголевские образы неоднократно встречаются в дневниковых записях Короленко, письмах, статьях (к столетию со дня рождения Гоголя им была написана статья “Трагедия великого юмориста”). Особенно влияние Гоголя – прежде всего “Вечеров на хуторе близ Диканьки” – ощущается в рассказе “Судный день”, имеющем подзаголовок малорусская сказка. В основу рассказа положена легенда, услышанная Короленко в детстве. Эту легенду писатель упоминает в очерке “Ночью” – история о полупомешанном еврее Юдке, которого унес Хапун (еврейский черт). Исследователями творчества Короленко отмечается идейно-тематическая и композиционная близость произведений двух авторов, особое внимание уделяется использованию фантастических элементов. Мы же в данной статье ставим цель проследить общность предметно-вещного мира в произведениях Гоголя и Короленко, особо выделив предметную этнографическую деталь (в частности, единицы костюма).

Н.В. Гоголь с детских лет (как и В.Г. Короленко полстолетия спустя) слушал легенды и сказки родного края, ощущал атмосферу народной жизни. Поэтому неслучайно сборник “Вечера на хуторе близ Диканьки”, изданный в начале 30-х годов XIX ст., насыщен украинским