святині пояснюється те, що хрещатий храм був найулюбленішим у гуцульській школі народного будівництва. Цінність цього свідчення полягає ще й у тому, що воно підкреслює реальність мислення українців XVII ст. на обширах від Запоріжжя до Києва й Гуцульщини в єдиному духовному й образно-мистецькому ключі[21].

В історичній літературі не раз подавалося народне оповідання про те, як виник задум будівництва собору в Новоселиці над Самарою[22]. Мешканці Новоселиці були вражені храмом, який збудував Яким Погрібняк у Мерефі під Харковом. Він спорудив також і дивовижної краси та вишуканости форм церкву Введення в с. Артемівці та инші церкви довкола Харкова. Цей досвід та геніяльна обдарованість, потреба творенні неповторних форм і спонукали його запропонувати новоселицькій громаді модель неперевершеного дев'ятиверхого дерев'яного храму.

Знаменно, що багато дерев'яних храмів Кубані, споруджених у XVIII ст. відтворюють принципи архітектурної естетики Слобожанської школи (станиця Буницька, Сиротинська, Нижнє-Кондрючська та ин.). Майстри слобожанської школи залишили по собі споруди, розкидані по всьому просторі Донбасу, на півдні України, на Кубані й Дону[23]. Ці пам'ятки виступали свідченням єдности мистецького поля української культури та цілісности українського народу.

На підросійській Україні на початку XIX ст., особливо після спеціяльного указу Синоду 1827 р., заборонялося будівництво церков за нетиповими проєктами. Тому майже всі дерев'яні церкви у другій половині XIX ст. були перебудовані. При цьому впритул до притвору або за допомогою вузького переходу прибудовували у псевдокласичному стилі зруби три- й чотирирусних дзвіниць з високим, домінуючим над верхами церкви наметовим завершенням. Знімали опасання й піддашшя, а нерідко й верхи над бабинцем і вівтарем; біля південної й західної стін влаштовували портики; стіни обшальовували дошками[24]. Як відзначає Б. Б. Глотов, «лінія національної долі на «твердій долоні» історії прокладалася двома суб'єктами історії: українським народом як таким і народами-сусідами, які весь час були зацікавлені в тому, щоб він не був нацією, «річчю в собі», а лише «річчю для них»[25]. За цією парадигмою загарбників нівечилося обличчя і українських храмів, їхній зовнішній вигляд підганяли під загальноросійський синодальний стандарт.

Але навіть у зраненому вигляді чи в двовимірному відтворенні засобами фотографування, грав'юри чи рисунка знищених дерев'яних церков вони вражають неповторністю архітектурного образу, стрімким злетом до Неба внутрішнього простору, геніальною простотою й досконалістю форм, гармонійністю пропорцій, відповідністю довколишньому ландшафту.

[1]Глотов Б. Б. Культурно-цивілізаційна ідентифікація українського народу: Монографія. – Дніпропетровськ: Дніпропетровський регіональний ін-т державного упр. при Президентові України, 2002. – С. 37. [2]Украинцы. – М., 2000. – С. 360. [3]Глотов Б. Б. Культурно-цивілізаційна ідентифікація українського народу. – С. 87. [4]Здіорук С. І. Специфіка взаємовпливу етнічного і релігійного (на матеріалах України). Дис. …канд. філос. наук. – К., 1992. [5]Саган О. Н. Національні прояви православ'я: український аспект. – К., 2001. – С. 10–28; Його ж. Вселенське православ'я: суть, історія, сучасний стан. – К., 2004. – С. 148 і наст. [6]Вечерський В. В. Українська спадщина: історико-культурологічні ессе. – К., 2004. – С. 36. [7]Січинський В. Чужинці про Україну: Вибір з описів подорожей по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть. – К., 1992. – С. 84. [8]Січинський В. Чужинці про Україну. – С. 89–90. [9]Там само. – С. 210. [10]Каманин И. М. Договоры о сооружении церквей в Малороссии в XVIII веке. – К., 1904. – 14 с. [відбиток з журналу «Археологическая летопись Южной России» (1903. – № 6. – С. 362–373). [11]Логвин Г. Культові споруди в Україні // Українці: Історико-етнографічна монографія: У 2 кн. – Кн. 2. – Опішне, 1999. – С. 418. [12]Логвин Г. Культові споруди в Україні. – С. 418. [13]Логвин Г. Храми козацької доби // Народне мистецтво. – 1997. – № 1. – С. 6–11. [14]Вечерський В. Українські дерев'яні храми. – С. 30. [15]Гончаренко М. Досвід історичних досліджень архітектури українських храмів за вибраними працями кінця XIX – початку XX ст. // Архітектурна спадщина України. Питання історіографії та джерелознавства української архітектури. – К, 1996. – С. 214. [16]Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы // Древности Украины, вып. I. – К.: Издание Императорского Московского Археологического общества, 1905. – С. 48. [17]Щербаківський В. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. – Львів; К., 1913. – С. XVII. [18]Павлуцкий Г. Г. Деревянные и каменные храмы // Древности Украины, вып. I. – С. 4. [19]Логвин Г. Культові споруди в Україні. – С. 419; Щербаківський В. Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві. – С. 39. [20]Див.: Феодосий (Макаревский). Материалы для историко-статистического описания Екатеринославской епархии. Церкви и приходы прошедшего XVIII столетия. – Дніпропетровськ, 2000. – С. 80–81. [21]Логвин Г. Культові споруди в Україні. – С. 419. [22]Надхин Г. Церковные памятники Запорожья. – М., 1877. – С. 8; П. Г. Запорожский храм в Новомосковске // Киевская старина. – 1888. – Т. XX (январь, февраль и март). – С. 41. [23]Логвин Г. Культові споруди в Україні. – С. 419, 435. [24]Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк та ин. – К., 2003. – С. 384. [25]Глотов Б. Б. Культурно-цивілізаційна ідентифікація українського народу. – С. 72.

Людмила Ковтун

Міфологічні та колористичні виміри образів світу в моделюванні М. Гоголя

Колористичний вимір українського та російського буття ставав наскрізним контекстом творчості М. Гоголя. Різноманіття образів світу через колористичний вимір подається як авторська проекція множинності світів, емоційно забарвлюючись у творчості письменника. Барокові спрямування творів створюють передумови для творчого показу колористичних ознак як основних проявів мінливо-мерехтливих міфологічних світів. На значеннєвій основі колористичних ознак наголошував Ю. Сорокін, який вважав, «…що визначення кольору є тією точкою, у якій чітко відчутна різниця у «баченні світу» як в історії розвитку одного народу, так і між окремими народами»[1]. Микола Гоголь, застосовуючи колористично-описові характеристики у театрально-декорованому розгортанні подій, писав: «Все, что ни является в истории, …народы, события должны быть непременно живы и как бы находится перед глазами… читателей, чтобы каждый народ, каждое искусство сохраняли свой мир, свои краски, чтобы народ со всеми своими подвигами и влиянием на мир проносился ярко, в таком же точно виде и костюме, в котором он был в минувшие времена»[2]. Специфіку творення образів у міфологічній свідомості розглядає Ю. Лотман, що зауважливо наголошував на багатовимірності просторової картини світу у народній свідомості, яка сприймається через різноманітні образи і включає в себе міфологічний універсум, наукове моделювання та побутовий смисл. «На цей субстрат, – пише Ю. Лотман, – накладаються образи, витворені мистецтвом чи більш поглибленим науковим уявленням, а також перекодуванням просторових образів на мову інших моделей. В результаті складається складний семіотичний механізм, що знаходиться у постійному русі»[3].

Моделювання образів світу на буттєвому рівні уподібнюється до моделювання соціальної поведінки у відповідності до норм людських відносин та соціальної взаємодії. Навколишні світи пізнаються крізь відчуття, сприймання, мислення, тому колористична картина будується на основі домінуючих кольоровизначень суб'єкта в соціальній взаємодії, на основі колористичних проекцій сучасного на минуле та пов'язаних з ним емоцій. У творчому арсеналі М. Гоголя виділяються колористичні асоціації та кольоро-звукові аналогії зображуваних світів. Крізь колористичну призму автор розглядає важливі концепти: «простору», «руху», «дороги», «битого шляху», співвіднесення просторово-часових вимірів народної пам'яті: «минуле», «сучасне», «майбутнє», погляд на смерть крізь призму «любові до Батьківщини», «кохання», духовного Преображення світу.

Колористичний вимір образу світу у творчості М. Гоголя набуває значимої ваги як вияв змінності міфологічних світів. У системі колористичних уявлень письменника простежуються відповідні візуально міфологічні виміри просторової організації. Т. Михайлова вводить поняття колористичного континууму як номінативу просторової орієнтації у традиційному визначенні південних країн як «полуденних», а північних – як «нічних»: «…колористичний континуум, при якому зображається рух «за спектром» (південна та, відповідно, денна область) і – від сірого до чорного (північна та нічна область). Кольорові переходи будуть відповідати зміні часу доби, яка також, природно не дискретна, а континуальна»[4]. Створена опозиція півдня і півночі у гоголівській моделі світу виражається крізь багатобарвність образу України та знебарвленість образу Петербурга. Український простір як простір південної країни у М. Гоголя позначається твореннєвим часом – ранком («Старосвітські поміщики») чи полуднем («Сорочинський ярмарок»), що перетікає у вечір та зоряну ніч. Саме українська ніч і стає визначальною у міфологічних проекціях М. Гоголя. І. Померанцев зауважує на протиставленні української ночі – зоряна, духмяна й оксамитна за контрастом з блідою північною, петербурзькою.

Концептуальним виявом творчості М. Гоголя постало висвітлення образу міста у його священній місії як міста Преображення, міста зосередження культурних надбань та моделювання письменником образу міста деструктивного як проекції духовного розпаду людини та суспільства. Ю. Манн простежує гоголівське місто як місто уречевлене, гротескне, пов'язане з моральними проблемами, місто великого комізму. Він зауважує, «що модель міста відповідає якимось досить важливим стихіям гоголівської свідомості. Але не опису побуту, фізіологізму, як, зокрема, і іншої життєвої сфери. Хоча саме він в Росії надав найсильніший імпульс до опису побуту та фізіологічному нарису, але за відчуттям онтологічності та мучительного стремління… до неї (Росії) призагальнитися і на неї діяти»[5].

Образ світу у творчості М. Гоголя окреслюється крізь систему *звук/колір*, де звуковий та колористичний ряди номінують межу перехідних станів світів – це тиша в багатобарвності українського простору, що закінчується гомеричним сміхом, або різноголосся звуків, диявольський сміх, скрегіт, пісні. А. Білий виділяв значення гоголівської передачі звуку, що творить зримий «мелодійний образ» просторової цілісності. У «Вечорах» звуковий образ світу України означується переливами затихаючих та наростаючих українських мелодійних пісень, вихором народних танків: «Тут голова спинився. Під вікном почувся гамір і тупання: – хтось танцював. Спершу тихо дзенькнула бандура, до неї долучився голос. Струни загриміли дужче; кілька голосів почали підтягати, і пісня зашуміла, як вихор»[6]. За спостереженнями дослідника О. Ковальчука, в українських піснях увага зосереджена на драматизмі життя, страждальницьких «жахах»: «ужасная казнь гетьмана», «раздирающие звуки». І навпаки, у російських піснях – «заунывная музыка». «З пісень, дум і народних переказів він запозичує факти, які характеризують дух народу, а з літописів риси, які змальовують військовий побут Запорожжя» (за І. Каманіним)[7]. І навпаки, звуковий образ Петербурга поставав перед українською людиною як місто «гремящих улиц, кипящей меркантильности, …безобразной кучи мод, парадов, чиновников, диких северных ночей, блеска и низкой бесцветности»[8]. Місто вражало коваля у «Ночі перед Різдвом»: «Боже мой! Стук, гром, блеск; по обеим сторонам громоздятся четырехэтажные стены, стук копыт коня, звук колеса отзывались громом и отдавались с четырех сторон; дома росли, и будто подымались из земли, на каждом шагу: мосты дорожали… Ему казалось, что все дома устремили на него свои бесчисленные огненные очи и глядели». М. Гоголь розгортає тематичні сюжети, використовуючи звуко-колористичну систему проекцій і поєднуючи її з міфологічними уявленнями.

На думку Т. Суран, колорит XIX ст., з його потягом до колористичних напівтонів «у різниці від гарячих насичених кольорів, які «предпочитала старина», у гоголівській прозі відобразився досить невиразно. Скоріше, навпроти, в його творах торжествує «колорит старовини». Наприклад, типові компоненти українського портрета у «Вечорах на хуторі поблизу Диканьки»: «розовые губки и щечки козачки, рдеющие как мак; черные брови и косы, волосы как крылья ворона, белое личико, шея, локоть, ручки и ножки, карие или черные очи; красные сапожки, ленты, намысто, тонкая белая рубашка, вышитая красным шелком»; типові компоненти чоловічого портрета: «черные усы и брови, карие очи; красные как жар, шаровары, красный или синий жупан, сюртук или синий тулуп, яркий цветной или золотой пояс; черная шапка, в серебряной оправе, красная люлька…»[9] В. Милорадович, описуючи способи зодягання українців, підкреслює їх пристрасть до червоного кольору, ототожнюючи червоне з красивим та порівнюючи його з солодким. В українців існувала заборона на зодягання в червоне під час Великого Посту, Світлого Свята та свята Св. Трійці. Червоне намисто жінки не зодягали в перший день Різдва як вираз смирення жінки у світотворчому ритуалі.

У міфопоетичній моделі (*сміх/сум*) карнавального світу М. Гоголя постійно висвітлюються дзеркальні «колористичні мерехтіння» природи, блиск пишнот народного одягу та колористичні контрасти протиріч людських взаємин. Використовуючи яскраві колористичні проекції при зображенні образів світу, що постійно змінюються, трансформуються, письменник виділяє основні тематичні сюжети утворюваного фантастичного світу в українському просторі – це продаж душі дияволу та відчуття соціумом своєї провини.

«Все неслось, все танцевало», – саме такий простір і заповнювався колористичним випромінюванням життєдайності українського народу, де панує одвічна краса, молодість та моральне начало. Міфологічна модель українського весілля (*сум/сміх*), продаж нареченої є основою гри людських взаємин, що традиційно розігрується й інсценується як велика соціальна вистава. «Сорочинський ярмарок» стає одним із ключових сюжетів соціальної розваги соціуму – центром всезагальних продаж та

продажу душі дияволу. «В основі екстремальної ситуації часто лежить гоголівський архетип весілля…», зауважує на цій нагальній думці Є. Волощук[10]. Крізь контекст весілля розкривається деструкція соціуму, що несе за собою страх перед стихією демонічної сили, страх проявів через табуювання червоного кольору свитки як символіки всезагального відчуття провини.

Г. Грабович у своїй праці «Гоголь і міф України» підкреслює, що найповніше міф України розкривається через наслідки диявольської присутності. Дослідник виділяє в них чотири категорії за їх міфічним виявом: плутанину, втрату контролю, затримку-транс та з'яву проклятого місця. Відзначаючи структурну значимість трансу: нездатність Каленика танцювати («Майська ніч») як «підтекст перерваного ритуалу», комічна затримка реальності («Грамота»), викрадення місяця чортом, коли село впадає у морок («Ніч перед Різдвом»), затримка різдвяного ритуалу колядування і, за висновками Г. Грабовича, як наслідок – затримка духовного життя громади, де актуалізацією зла виступає прокляте місце – ярмарок, хата утопленицi або місце шинку. «На цьому шматку землі повторюються дії, які відбуваються по всіх проклятих місцях Диканьки: танець, природне самовираження й традиційний ритуал життєвості не досягають тут мети: людина стає вмістилищем темних сил, а її наївні сподівання беруться на клини»[11].

Образ України у М. Гоголя міфологізується через сприйняття її долі як історичної тотальної стихії і висвітлюється – у нарисі «1834», незавершеному романі «Гетьман», незакінченій повісті «Страшний кабан», «Кривавий бандурист» та трагедії про запорозьке минуле. Г. Грабович співвідносить сучасне та минуле історичного плину України за М. Гоголем: «…Він хотів осучаснити минуле, зробити його позачасовим, а це можливо лише в багатозвуччі символічної системи, що властива виключно міфу. Більше того, сама концепція «тотальности», яка передбачає (як спосіб перцепції) злиття фактів, пізнання та емоцій, і (як об'єкт перцепції) – повну гармонію між людиною і природою (про це Гоголь часто згадує в історичних статтях про Україну, це конспективно викладено в ранній редакцій «Тараса Бульби», в розділі про степ), – вищою мірою міфічна[12]. «– А чья это такая размальованная хата? …А окна все были обведены кругом красною краскою; на дверях же везде были казаки на лошадях, с трубками в зубах…» – саме, такий колористичний образ України зображався М. Гоголем у «Ночі перед Різдвом». Образи запорозьких козаків, як величі історичної пам'яті минулого за заувагою Г. Грабовича, моделюються М. Гоголем за стереотипами вертепу і в довершеності – за портретними зображеннями «Козака Мамая». У розгортанні воєнних подій М. Гоголь надає вагомого сенсу колористичній характеристиці національної вдачі народів: потяг до показовості на напищеності поляків – «Медные шапки сияли, как солнца, оперенные белыми, как лебедь, перьями. На других были легкие шапочки, розовые, голубые… кафтаны… шитые и золотом и просто выложенные шнурками… сабли и ружья в золотых оправах» та протиставляючи їм запорожців – «Козацкие ряды стояли тихо перед стенами. Не было на них ни на ком золота …простые были на них кольчуги и свиты, и далеко червонели черные, червоно-верхие бараньи их шапки»[13].

Територіальний аспект окреслення багатобарвного українського простору проектується на образ Дніпра як символу вічного руху, потоку та величі України: «…Пишний! Ему нет равной реки в мире». А. Бєлая, орієнтуючись на гоголівську перцепцію образу Дніпра, узагальнює його синонімічну конотацію *пишний/страшний/чудний* як вияву величі ріки та нездоланності віковічного страху перед буттям: «Епітет *страшний* винесений до заголовку і, як одне із ключових слів повісті зустрічається досить часто. Воно виступає у Гоголя емоційно-оцінювальним усіх словосполучень, у які входить»[14]. Слово *страшний* є номінативом художнього прийому М. Гоголя в процесі розгортання емоційно-насиченого сюжету і є визначальним крізь візуально-колористичні асоціації образів. Емоційно-оцінювальне відчуття страху вимагало перевтілення багатобарвності українського простору на сприйняття емоціоналізованого образу України – червоного простору як вияву екстремальної ситуації буття, всезагального страху за зраду та відчуття соціумом своєї провини. О. Ковальчук, підкреслює роль страху в українському просторі і визначає, що запорожці «приймають виклик страху, поселяються в «самом страшном месте» і зміщують вектори страху: «Как жизнь их определена была на вечный страх, так точно с своей стороны они решились быть страхом для соседей. Наложили "свой характер" …на всю Украину, перетворили "мирные славянские поколения в воинственные"»[15].

Український простір замальовується М. Гоголем червоною фарбою у часи тяжкого випробування українського народу, проявом деструктивних сил. «Декорації світу тут нерідко підсвічені червоним кольором – кольором страху, …насичується ним простір у момент етичної катастрофи – зради людиною своєї гуманної природи, що виявляє себе у порушенні однієї з найголовніших заповідей[16]. Український світ перевтілюється у червоний світ «священного жаху» після смерті Івася: «Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья все в крови, казались, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало»[17].

Показовим є також позначення М. Гоголем червоною фарбою простору священного міста Єрусалима, що є лиш знаковим символом шляху-дороги Преображення людства. У повісті «Портрет» автор мимохідь згадує про Єрусалим, зображення якого висіло у лавці на Щукінському дворі: «по домам и церквам котрого без церемонии прокатилась красная краска…»[18]. Найвеличнішим образом – символом світу М. Гоголь вважав небесну лествицю, як шлях духовного прозріння людства, здобуття Царства Вічного. Український проповідник Й. Галятовський у «Ключі до розуміння», протиставляючи зовнішню привабливість та внутрішню гріховність світу, надавав духовного розвою філософському осмисленню буття: «Світ – «не ідол, злитий з різних металів. Він гарний ззовні, бо світиться золотом і сріблом, а зсередини є порожнім»[19].

У народній демонології була витворена ціла система маркування представників потойбіччя червоним кольором, тому червоний колір усвідомлювався як вияв демонічної стихії. У «Сорочинському ярмарку» червона свитка виконує головну роль насичення страхом українського буття: «…сукно таке, що й в Миргороді не знайдеш! А червоний колір горить, як огонь, аж надивитись не можна»[20]. В українських народних легендах можна зустріти перекази про нечисту силу, втілену в червоному кольорі: «пролетіло красне довге полотно, а іскри від нього так і сипалися»[21]. Символічне значення кордону світу живих та мертвих простежується у ритуальному використанні червоного пояса у поховальній та родильній обрядовості українців. У контексті розповіді про «нечестивого грішника» страшного чаклуна з «Страшної помсти», дієвість якого виражалася крізь колористичні перевтілення: «лицо его казалось кро-

вавым. Глубокие морщины только чернели на нем, а глаза были как в огне» – наголос ставився на визначенні червоного кольору обличчя та очей чаклуна. Чаклун з червоними вогняними очима – це персонаж пограниччя, медіатор між світом буття та небуття (світом вогненої ріки смерті). М. Гоголь використовує колористичні перевтілення як засіб творення стихії, деструкції, панування всезагального страху крізь прояв червоного кольору потойбіччя.

Міфопоетичний образ Петербурга представлений М. Гоголем – як місто вічних трансформацій, конструктивних змін, чітких колористичних образів. Ю. Лотман надає визначеність Петербургу як «парадиз», утопію ідеального міста майбутнього, втілення Розуму, і як зловіщий маскарад Антихриста. Дослідник вказує на складний семіотичний механізм міста, що увиразнює собою різні рівні кодів, перекодування семіотичні міфічного Петербурга. «Ідеальне штучне місто, творене як реалізація раціоналістичної утопії, має бути облишене історії, оскільки розумність «регулярної держави» означала заперечення історично складених структур»[22]. Ю. Лотман відзначає, що «свідомість «штучності» є рисою самооцінки петербурзької культури і лиш потім переходить за її межі, стаючи набутком чужих їй концепцій»[23]. З цими твердженнями за заувагою дослідника постійно підкреслюються концепти примарності та театральності образу Петербурга. Колористичний образ Петербурга у М. Гоголя різнопроявний, мінливий, нагадує художні пейзажі імпресіоністів: «Когда открылась предо мною Нева, когда розовый цвет неба дымился с Выборгской стороны голубым туманом, строения Петербурга оделись почти лиловым цветом, скрывшим их неказистую наружность, когда церкви, у которых туман разноцветным покровом своим скрыл все выпуклости, казались нарисованными или наклеенными на розовой материи и в этой лилово-голубой мгле блестел только шпиц Петропавловской колокольни, отражаясь в бесконечном зеркале Невы…»[24] Образ Петербурга більш чітко виявлений крізь оманливість Невського проспекту. О. Ковальчук зазначає щодо фантастичного світу Петербурга, «який має свою демонологію, формує власну зону страху, у якій обертається психологічний світ новітньої людини». Т. Агєєва, акцентуючи на гоголівській моделі міфологізації Петербурга, звертає увагу на використанні автором художнього прийому гіперболізації як антиподу барвистому кольорооописові міста – *міфологізації нічного вуличного освітлення Петербурга*, «яке сприймалося як травестійний антипод природного, що сходить до екзистенційних символів сонця й місяця у слов'янській міфології. У фіналі повісті життя нічного міста в штучному освітленні на проспекті перетворюється у загадковий ритуал, де люди, які вступають у прямовисне світло ліхтаря, здаються примарними. Штучне світло постає у Гоголя кошмарним символом міської цивілізації, чиєюсь долею рухають інфернальні сили»[25]. Людською долею тут керує нічний демон, «*который искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе*» [26].

Т. Суран, досліджуючи колористичний вимір творчості письменника, визначає, що колористичний образ російського простору втілений у нього в кольорах: «желтого или серого цвета дома, серых крыш». Виразниками колористичного вияву петербурзького простору М. Гоголь визначає художників, а саме зауважує, що «художник в земле снегов, художник в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно… У них всегда почти на всем серенькой мутный колорит, – неизгладимая печать севера»[27]. Дослідниця визначає істотну різницю у моделюванні кольорооописів Росії та України, вказуючи на спрямування авторської позиції М. Гоголя на досить важливий контекст колористичних втілень образу Петербурга, що увиразнюються доповнюючими смислами. Вона визначає також емоційну домінанту сірого кольору у зображенні стилю життя Манілова. Номінація сірого кольору досить виразно відтінює психологічний стан героїв петербурзького циклу і зіставляється зі словом «сумно», відтінку неповноти, невиразності зображуваного: «Поодаль в стороне темнел каким-то скучно-синеватым цветом сосновый лес. …День был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светло-серого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат…»[28]. Кабінет Манілова – «не без приятности; стены были выкрашены какой-то голубенькой краской вроде серенькой»[29]. Погляд М. Гоголя сфокусовано на колористичному описі петербуржців як номінації невизначеності їх буденного життя, чужинності для представників півдня: «…тот разряд людей, которых можна назвать одним словом: пепельный, людей, которые своим платьем, лицом, волосами, глазами имеют какую-то мутную, пепельную наружность»[30], «…потому уже слишком рано умирает в душах их всякое чувство человечности»[31]. Опис села Плюшкіна: «вообще все селение имело вид какой-то выгоревшей деревни»[32] як антиподу білим українським хатам. Якщо український простір заповнювався червоною фарбою вогню (символу стихії, насиченої страхом), то духовний занепад Росії позначався стихією смерті, поглинутості попелищем, кризою духовного життя, номінувався продажем мертвих душ. «Какая-то мутная, пепельная наружность» жителів відносила образ цієї країни з точки погляду представників південної країни до символіки потойбіччя, визначала деструкцію цілого простору. На думку дослідниці Є. Рахіліної, перцептивне домінування сірого кольору пов'язане з ідеєю «поганобаченого», того, що не зосереджує на собі уваги[33]. Сірий колір символізував відсутність зовнішнього руху, змін, занепад духовного життя соціуму, але у художній реалізації внутрішніх психологічних зрушень героїв петербурзьких повістей цей колір акцентував духовне страждання героя, також втілював сенс життя Башмачкіна у досягненні головної мети – пошитті сірої, фризової шинелі.

Квінтесенцією міфологічного бачення Петербурга постає портрет як символізація володарювання надприродної стихії, що має владу над живими істотами та зводить їх життя до абсурдного страху й занепаду. Письменник вважає за необхідне вказати тонку деталь на портреті лихваря, демонізуючи портрет червоним кольором очей, особи в широкому азійському вбранні, а саме, «…какой-то непостижимо-страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы»[34]. Н. Крутікова звертає увагу на факті використання М. Гоголем міфологічного уявлення про червоні очі демона: «Не випадково портрет перш за все кидається у вічі потрясаючими, пронизливими очима лихваря»[35]. Символіка червоних очей є проявом демонічної стихії.

Отже, у творчих моделюваннях М. Гоголя образи світу конкретизуються цілою системою міфологічних та колористичних вимірів, де колір є не тільки засобом пізнання різноманітних світів, але прийомом творчого відображення деструктивного простору у світоглядних уявленнях М. Гоголя. Поєднання міфологічних та колористичних вимірів образів світів у творчих моделюваннях М. Гоголя

дозволяє створити підґрунтя для проекції морально-психологічних станів людини і цілого соціуму, а також опозиції Україна – Російська імперія.

[1]Сорокин Ю. А. Роль этнопсихолингвических факторов в процессе перевода / Национально-культурная специфика речевого поведения. – М., 1977. – С. 172. [2]Гоголь Н. В. Соч. под ред. Н. Тихонравова. – Т. 5. – М., 1889. – С. 142. [3]Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Лотман Ю. – М., 1996. – С. 296. [4]Михайлова Т. А. «Цвета ветров» / Слово в перспективе литературной еволюции: к 100-летию М. И. Стеблин-Каменского. – М., 2004. – С. 476. [5]Крутикова Н. Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя. Очерки. – К., 2007. – С. 5. [6]Гоголь М. Страшна помста та інші оповідання. – Вінніпег, 1952. – С. 72. [7]Крутикова Н. Е. Зазнач. праця. – С. 11. [8]Гоголь Н. В. Полн. Собр. Соч.: В 14 т. – М., 1937–1952. – Т. 9. – С. 17. Суран Т. И. Цветовая палитра и функции цветообозначений в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова / М. Гоголь і світова культура. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченій 185-річчю з дня народження письменника. – К.; Ніжин, 1994. – С. 173. [10]Волощук Е. Поетика хаоса в малой прозе Н. В. Гоголя / М. Гоголь і світова культура. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченій 185-річчю з дня народження письменника. – К.; Ніжин, 1994. – С. 8. [11]Грабович Г. Гоголь і міф України / Сучасність. – 9 вересень 1994. – С. 90. [12]Зазнач. праця. – С. 84. [13]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – М. – Т. 2. – С. 107. [14]Белая А. С. О национально-языковом колорите повести Н. Гоголя «Страшная месть» / Література та культура Полісся. Спадщина М. Гоголя в сучасних дослідженнях (до 150-річчя від дня смерті письменника). – Вип 16. – Ніжин, 2002. – С. 70.

[15]Ковальчук О. Г. Гоголь: буття і страх. – Ніжин, 2002. – С. 2. [16]Зазнач. праця. – С. 20. [17]Див.: Зазнач. праця. – С. 20. [18]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – М., 1938. – Т. 3. – С. 79. [19]Див.: Розумна О. «Світ» в українській проповіді XVII століття // Сіверянський літопис. – Січень-лютий 2001. – № 1(37). – С. 72. [20]Гоголь М. Страшна помста… – С. 34. [21]Скарби та скарбошукання в українських народних легендах та переказах (Студії з україністики. Вип. III). – К., 2002. – С. 262. [22]Ю. М. Лотман. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. – Тарту, 1984. – С. 35. [23]Зазнач. праця. – С. 37. [24]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 8. – М., 1952. – С. 189. [25]Агеева Т. Гоголівський міф про Петербург. – Ч., 1994. – С. 6. [26]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 3. – С. 26. [27]Зазнач. праця. – 17 с. [28]Гоголь Н. В. Мертвые души. – М., 1963. – С. 34. [29]Суран Т. И. Цветовая палитра и функции цветообозначений в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова / М. Гоголь і світова культура. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченій 185-річчю з дня народження письменника. – К.; Ніжин, 1994. – С. 174. [30]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 3. – С. 119. [31]Зазнач. праця. – С. 121. [32]Див.: Ковальчук О. Гоголь. «Руський Христос»? // М. Гоголь і світова культура. Матеріали міжнародної наукової конференції, присвяченій 185-річчю з дня народження письменника. – К.; Ніжин, 1994. – С. 82. [33]Див.: Слово в перспективе…. – С. 472. [34]Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. – Т. 3. – 121 с. [35]Крутикова Н. Е. Зазнач. праця. – С. 59.

Сергій Конча

Християнство в Києві часів Олега

Порівняно нещодавно до наукового обігу і поля зору вітчизняної науки потрапило свідчення, що є надзвичайно важливим для проблематики впровадження християнства на Русі, та, відповідно, набуває неабиякого значення для історії давньоруської держави в цілому. Свідчення є лаконічним записом хронікального характеру, а тому не має пов'язаного з ним контексту:

«За царювання [візантійського] імператора Василія Македонянина у 6390 році був охрещений народ рос»[1].

Повідомлення міститься в збірнику середньовічних документів – т. зв. «Паризькому кодексі» (далі ПК) і, вочевидь, узяте з невідомого візантійського джерела. Кодекс містить також інші, стислі, але скрупульозно датовані згадки про Русь, які перевіряються інформацією відомих візантійських хронік. Текстологічні особливості вказують на імовірність датування вказаного запису X століттям[2]. Усе це свідчить про вельми значний рівень надійності повідомлення.

Про те, що якась частина «народу рос», себто давніх русів, охрестилася задовго до 988 року добре відомо і багато написано[3]. Ряд візантійських джерел[4], зокрема, найдавніше і найавторітетніше з них «Життєпис Василія I», включене до складу «Хроніки Продовжувача Феофана» (далі ПФ), повідомляють, що руси охрестилися саме за часів засновника Македонської династії імператора Василія I (867– 886) та патріарха Ігнатія (867–878)[5]. На жаль, в жодному з відомих візантійських джерел ця подія не має певної дати. Спираючись на комплекс непрямих даних, більшість дослідників схиляється до того, що подія мала припадати на період 874–878 років[6]. Ряд пізньосередньовічних літописів та історичних праць подають іншу дату цієї події – 886 рік, при цьому зазначаючи, що патріарший престол обіймав у той час Фотій[7] (див. нижче). Але вважається, що ці вказання, які походять з праць не раніших за XVI ст., не заслуговують на довіру[8].

Принципова новизна повідомлення про охрещення русів з «Паризького кодексу» полягає в тому, що вона містить певну дату події: 6390 рік відповідає 881/882 року від Різдва Христова, точніше, вересню 881 – серпню 882 за прийнятим нині календарем. Як бачимо, ця дата дещо розходиться з прийнятим в історичних працях датуванням хрещення 874–878 рр., але, по суті, між повідомленням уривку з ПК та інформацією ПФ принципової розбіжності немає. В тексті ПФ не сказано, що прибуття ієрея на Русь і сам акт охрещення відбулися за життя Ігнатія, відтак вважати, що архієпископ прибув на Русь перед 878 р. немає необхідності.

«Життєпис Василія I» розповідає:

«Багатими роздачами, золота, срібла, шовкового одягу він (Василій I) схилив до згоди нездоланний і безбожний народ росів, уклав з ними мирні договори, переконав пристати до спасенної віри і вмовив прийняти рукопокладеного (патріархом) Ігнатієм архієпископа, який, з'явившись в їхній країні, здобув прихильність народу таким дійством…»

Далі йдеться про те, що князь («архонт») русів зібрав кращих мужів на диспут, де обговорювалися переваги старої (язичницької) і християнської віри. Запрошений до зібрання візантійський ієрей переконав присутніх в силі християнства: ретельно помолившись, він вкинув до полум'я книгу Євангелія і дістав неушкодженою. Після цього «…вражені величчю чуда, варвари без сумнівів приступили до хрещення»[9].

Як бачимо, прибулий на Русь архієпископ зіткнувся зі спротивом місцевих прихильників язичництва і, очевидно, тільки через деякий час по прибуттю приступив до охрещення мешканців. Маємо узяти також до уваги, що, якщо ієрей був висвячений Ігнатієм у 877 або 878 році, його від'їзд міг затриматись у зв'язку зі смертю патріарха того ж року.

Отже, вказання ПК, певною мірою, уточнює повідомлення віддавна відомих візантійських джерел про хрещення русів часів Василія I і доповнює його вказанням конкретної дати події. Треба думати, охрещеною у той рік була вельми значна частина мешканців тогочасної Русі, адже подія міцно закарбувалася у візантійській церковній традиції.

Означені дані вступають у суперечність з літописною версією, яка пов'язує охрещення Русі з іменем князя Воло-