

Ольга Ніколенко

Тетяна Шарбенко

«СТОЛИЧНИЙ ТЕКСТ» М. ГОГОЛЯ І М. БУЛГАКОВА

УДК 821.161.1 (092): 82-3

ББК 81.3

Б72

Рецензенти:

д. філол. н., проф. Казарін В.П.,

д. філол. н., проф. Кеба О.В.,

д. філол. н., проф. Киченко О.С.

Ніколенко О., Шарбенко Т. «Столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова. – Полтава: АСМІ, 2009. – 190 с.

У монографії досліджено «столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова на матеріалі «петербурзьких» і «московських» повістей письменників. Твори митців розглянуто на рівні тематики, проблематики, мотивної організації, образної системи, мови, стилю, жанру. Здійснено зіставлення імагології, гротеску, фантастики, комічного і трагічного в «петербурзьких» повістях М. Гоголя і «московських» повістях М. Булгакова. У виданні розкрито внесок митців у розвиток жанру російської повісті, а також вплив традицій М. Гоголя на художню свідомість ХХ століття.

Для науковців, студентів, аспірантів, а також усіх, хто цікавиться літературою.

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка (протокол № 6 від 29 січня 2009 року).

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	4
ПРОБЛЕМИ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ «ТЕКСТ».....	8
ОБРАЗ МІСТА В ПОВІСТЯХ М. ГОГОЛЯ І М. БУЛГАКОВА.....	47
ЗОБРАЖЕННЯ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ»	81
ТЕМА ЧИНОВНИЦТВА	103
МОТИВ ТВОРЧОСТІ Й ОБРАЗ ТВОРЦЯ.....	118
ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ «ПЕТЕРБУРЗЬКИХ» ПОВІСТЕЙ М. ГОГОЛЯ	140
ТРАДИЦІЇ Й НОВАТОРСТВО М. БУЛГАКОВА В ЖАНРІ ПОВІСТІ.....	156
ПІСЛЯМОВА.....	171
ЛІТЕРАТУРА	176

ПЕРЕДМОВА

Твори М. Гоголя та М. Булгакова давно привертають увагу широкого кола читачів, критиків та науковців. Гоголезнавство та булгакознавство виокремилися в спеціальні напрямки літературознавства, в межах яких здійснюються різновекторні дослідження.

Протягом останніх десятиліть гоголезнавство та булгакознавство роблять кроки назустріч одне одному. У сучасній науці утвердилася думка про типологічну близькість художніх систем М. Гоголя та М. Булгакова, про творчий розвиток традицій М. Гоголя в літературній спадщині М. Булгакова. Вже в 1920-1930-х роках критики помітили близькість ранніх оповідань і повістей М. Булгакова до традицій М. Гоголя. Починаючи з 1970-х років проблема «М. Гоголь і М. Булгаков» привертає більшу увагу вітчизняних та зарубіжних дослідників. Про вплив М. Гоголя на творчий метод М. Булгакова писали у своїх працях багато дослідників (М. Чудакова, В. Лакшин, М. Степанов, А. Алексєєва, О. Кобзар, А. Дравич, М. Йованович та ін.). Проте слід відзначити, що типологічне вивчення творчості М. Гоголя та М. Булгакова у сучасному літературознавстві відбувається дещо фрагментарно й непослідовно. На сьогодні й досі немає жодної монографії чи дисертації, у яких би питання складного й багатоаспектного «діалогу митців» було розглянуто спеціально на матеріалі всієї їхньої спадщини.

«М.Гоголь і М.Булгаков» – це велика й складна наукова проблема, яку потрібно осягнути цілісно й вирішувати системно, охоплюючи різні грані художніх світів митців, а також враховуючи той «діалог текстів», який відбувся між письменниками через віки. У той час, коли світ святкує 200-річчя М. Гоголя, вивчення проблеми «М. Гоголь і М. Булгаков» є напрочуд актуальним, оскільки дозволяє простежити вплив М. Гоголя на художню свідомість ХХ століття.

Одним із продуктивних аспектів типологічного зіставлення здобутків М. Гоголя та М. Булгакова може стати категорія «текст», зокрема «столичний

текст», яка виявляється в багатьох творах митців. У житті й творчості М. Гоголя та М. Булгакова було декілька міст-столиць, які визначили парадигму їхнього художнього мислення й специфіку творчості. У М. Гоголя було особливе ставлення до Києва (як столиці Київської Русі, культурної столиці), до Петербурга (як столиці російської імперії, міста контрастів і міста з великими мистецькими традиціями), до Єрусалима (як духовного центру). Як слушно відзначила Н. Крутікова в книзі «Урбаністична проблема в художній прозі Гоголя» (2007), «міста Гоголя сприймаються як особливі організми, у кожного з них своє обличчя, своє життя і звичаї», а «кожне тлумачення міста так чи інакше пов'язано у Гоголя з онтологічністю – з проблемами історичними, естетичними, релігійними, з його високим моральним ідеалом, з метою прозріти й перетворити людську душу» [82, с. 10-11].

У житті й творчості М. Булгакова були свої столиці: Київ (місце народження, духовний і культурний центр, перехрестя історичних подій), Москва (столиця новоствореної радянської держави), Єршалаїм, тобто Єрусалим (місто, з яким пов'язані філософські шукання митця).

Тема столиці є наскрізною у творчості обох письменників. Вони обидва відчували себе, за словами О. Гончара, «безпритульними, зацькованими геніями» в столицях, де вони зазнали утисків, нерозуміння, гонінь. Вихідці з України, М. Гоголь та М. Булгаков гостро відчували невлаштованість і абсурдність сучасного їм російського життя, трагізм долі «маленької людини», земну марноту, а тому мали палку жагу до пошуку столиць духовних, де людство змогло б досягнути сенсу свого існування, співвіднести його з вічними цінностями. М. Гоголь та М. Булгаков приїхали до російських столиць зі своїм особливим світобаченням (сформованим в українському середовищі), що дозволило їм розкрити абсурд дійсності. Такий ракурс дослідження є важливим для розвитку нашого українського літературознавства, котре поступово «повертає» вітчизняній культурі своїх рідних геніїв, за словами П. Михеда, в «українській одежі». Українська складова в художній свідомості М.Гоголя та

М. Булгакова визначає не тільки своєрідність їх творчих методів, але й можливість зіставлення їхніх художніх систем.

Про тему столиці в творчості М. Гоголя писали вже представники символістської критики А. Бєлий і Д. Мережковський, а згодом такі науковці, як Ю. Манн, Г. Макогоненко, Г. Гуковський, В. Каталкіна, О. Дилакторська, А. Докусова та ін. Серед українських досліджень петербурзьких повістей М. Гоголя варто відзначити праці Д. Чижевського, В. Петрова, Н. Крутікової, Ю. Барабаша та ін.

Тема міста у творчості М. Булгакова розроблена не так широко й детально, як у гоголезнавстві, проте серед великого обсягу літератури про митця можна виокремити статті С. Фролової, М. Степанова, М. Петровського, Т. Самойленко, М. Йованович, присвячені деяким способам зображення аспектів столичного життя у творах художника.

Водночас варто зазначити, що «столиця» у свідомості як М. Гоголя, так і М. Булгакова – це не просто тема (мотив) чи один із художніх образів. Це концепт художнього мислення, який концентрує й акумулює текстові й поза-текстові стосунки. Категорія «столиця» у творчості митців стає центральною, вона вбирає в себе різні вектори (аспекти) їх художнього бачення: тематику, проблематику, мотивну організацію, сюжетно-композиційні особливості, образи, гротеск, фантастику, сміх тощо. Категорії «столиця» у творчості М. Гоголя і М. Булгакова притаманні такі риси, як цілість, самостійність, структурність, знаковість, здатність до творення нових смислів і вступу в нові зв'язки, що виходять за межі одного твору. А ці риси є ознаками категорії «текст», отже, стосовно творчості М. Гоголя і М. Булгакова доцільно використовувати поняття «столичний текст», широкі й багатоаспектні за своїм значенням.

«Столичний текст» у творчості М. Гоголя і М. Булгакова необхідно розглянути на матеріалі всієї спадщини митців, однак це проблема об'ємного дослідження, розрахованого на тривалу перспективу. Ми ж розпочнемо розробку проблеми в нашій монографії локально – на матеріалі «петербурзьких»

повістей М. Гоголя і «московських» повістей М. Булгакова, типологічно споріднених між собою і за об'єктом зображення (Петербург і Москва як знаки абсурдного світу, як знаки насильницької системи, де гине все живе), і за способами зображення (гротеск, фантастика, засоби комічного, умовність простору й часу тощо).

Автори розглядають своє дослідження як початок великої і складної праці і будуть влячні читачам за висловлені зауваження.

*Доктор філологічних наук Ольга Ніколенко,
кандидат філологічних наук Тетяна Шарбенко*

ПРОБЛЕМИ НАУКОВОГО ВИВЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ «ТЕКСТ»

Поняття «текст» є одним із найдискусійніших у сучасний період. Дискусійність даної категорії обумовлена кількома чинниками. По-перше, це поняття стало міждисциплінарним, оскільки є предметом розгляду в різних науках – лінгвістиці, літературознавстві, культурології, мистецтвознавстві, філософії, які по-різному тлумачать «текст», його складові й аспекти вивчення. Як писав М. Бахтін у праці «Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках» (1979), «текст (письмовий та усний) – це первинна даність усіх тих дисциплін і взагалі всього гуманітарно-філософського мислення. Текст є тією безпосередньою дійсністю (дійсністю думки та переживань), з яких тільки й можуть виходити ці дисципліни і це мислення» [5].

По-друге, «текст» як суто літературознавча категорія привертала увагу дослідників представників структуралізму, постструктуралізму, постмодернізму, котрі досліджували дане поняття з власних позицій й наповнювали його різним змістом.

По-третє, категорія «текст», як і більшість літературознавчих понять, є багатозначним і змінним у часі, а отже, винайти однозначну й остаточну формулу «тексту» неможливо. Як слушно зазначив свого часу Ю. Лотман, щодо поняття «текст» можна було б скласти набір інколи дуже різних значень, які автори вкладають у це слово, важливіше інше: сьогодні це, безперечно, один із найуживаніших термінів у науках гуманітарного циклу. «Розвиток науки у деякі моменти викидає на поверхню такі слова; лавиноподібне зростання їхньої частотності у наукових текстах супроводжується втратою необхідної однозначності. Вони не стільки термінологічно точно означають наукове поняття, скільки сигналізують про актуальність проблеми, вказують на сферу, в якій народжуються нові наукові ідеї» [5, с. 581]. Отже, на разі є напрочуд актуальним систематизувати накопичений у науці досвід осмислення цього складного поняття й виробити теоретичні підходи до нього, які будуть використані в процесі дисертаційного дослідження.

Поняття «текст» походить від латинського слова «textum» (тканина, зв'язок, побудова) й означає повідомлення. Проте представники різних наук давно замислювалися над тим, що ж таке повідомлення і якими є його визначальні риси. У лінгвістиці ключовими характеристиками тексту визнають інформативність, завершеність, комунікативність, прагматичність, впорядкованість структури, самодостатність. Лінгвісти зараховують до повідомлень широкий спектр текстових структур – від однієї літери, слова, фрази до поєднання фраз, цілісних творів. Обсяг тексту не має значення, адже текстом може бути все, що виконує функцію інформації (комунікації), яка повинна бути цілком достатньою для реципієнта.

У культурології й мистецтвознавстві існує досить широке розуміння категорії «текст» – це може бути архітектурна споруда, музичний твір, живописне полотно, танець тощо. Уся людська культура розглядається як єдиний текст, включений у сферу буття. Текст як невід'ємна ознака художньої свідомості давно став предметом вивчення історії культури. У культурології й мистецтвознавстві активно розробляються проблеми взаємодії різних культурних текстів, творчої пам'яті, закономірності створення культурних текстів у певні епохи та періоди.

У філософії проблема тексту тісно пов'язана з проблемою мислення. Об'єкт думки, суб'єкт думки й спосіб вираження думки (власне текст) – ці питання цікавили філософів різних поколінь і спрямувань. Згідно з теорією пізнання текст тлумачиться не тільки як результат, але і як процес діяльності, складна взаємодія зовнішнього і внутрішнього.

М. Бахтін у статті «Проблема тексту в лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках» (1979) визначив спільні для різних дисциплін риси тексту – знаковість (знаковий комплекс, загальнозрозуміла мова, система знаків), наявність суб'єкта (автора), здатність до відтворення (в системі знаків, системі мови), взаємозв'язок тексту й контексту (тексту й реакції на нього, тобто зустріч двох суб'єктів), «вільне одкровення особистості» і внутрішня

логіка «ядра тексту» (без цього він не міг би бути зрозумілим, визнаним та діяльним) [5, с. 416-417].

У сучасному літературознавстві існують різні, подеколи суперечливі, визначення поняття «текст», що можна простежити в літературознавчих словниках і довідниках останніх років.

У «Словнику літературних термінів» (1972) Дж. Куддона «текст» розглянуто у кількох значеннях: 1) дослівний запис будь-якого фрагменту на противагу переказу; 2) фрагмент Священного Письма, обраний у якості теми для проповіді; 3) літературний твір як об'єкт літературної критики; 4) уривок твору як об'єкт критичного аналізу й обговорення.

У «Літературознавчому словнику-довіднику» (1997) текст тлумачиться як «відтворені на письмі або друком авторська праця, висловлювання, документи тощо; основна частина друкарського набору – без малюнків, приміток і т.п.; слова до музичного твору (пісні, опери); у поліграфії – шрифт, кегль якого дорівнює 20 пунктам (7,52 мм). <...> У ширшому значенні текст – будь-яка послідовність слів (у семіотиці – знаків), зведена за правилами даної системи мови» [89, с. 677-678]. На наш погляд, це визначення є надто загальним і не відображає сутнісних характеристик тексту. «Відтворення на письмі чи друком» і «послідовність слів» – цих параметрів явно замало для визначення змісту даної категорії.

В енциклопедичному словнику термінів Ю. Борєва «Естетика. Теорія літератури» (2003) визначення тексту подане ще більш узагальнено: «Текст – герметично замкнене повідомлення (розглядається поза зв'язками з дійсністю, що його породила, з автором і його біографією тощо)» [155, с. 454]. Як бачимо, автор підкреслює закритість тексту як повідомлення, хоча це, звісно, суперечить сучасним дослідженням тексту, у яких значна увага приділяється міжтекстовим зв'язкам, діалогу текстів. Крім того, Ю. Борєв ототожнює поняття «текст» і «твір», хоча, як довели постструктуралісти, між ними немає повної тотожності. Ми вважаємо, що художній твір можна вважати текстом, але не кожний текст є художнім твором.

У «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» (2001) текст трактується як «повідомлення, що складається з кількох (багатьох) речень і відзначається смисловою й структурною завершеністю та певним ставленням автора до смислу висловлюваного» [86, с. 559]. При всій недосконалості такого тлумачення важливо те, що авторка статті про текст Н. Лихоманова підкреслила такі важливі його ознаки, як смислова й структурна завершеність, а також єдність авторської позиції. Утім, стосовно останньої ознаки скажемо, що вона є не певною, особливо для постмодерністських текстів. Вважаємо позитивним, що в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» відзначено зв'язок «окремих речень» (хоча, здається, тут краще було б сказати «усіх компонентів») тексту «як змістом (кожне наступне використовує, розвиває інформацію, подану в попередніх реченнях), так і формально (за допомогою різноманітних лексико-граматичних засобів – узгодженням форм часу і способу дієслова, використанням різних типів займенників, синонімів, перифраз тощо)» [86, с. 559]. Безперечно, наявність смислових і формальних зв'язків між різними складовими тексту – важлива риса тексту загалом.

В «Енциклопедії постмодернізму» (2003) зафіксоване постмодерністське бачення поняття «текст», що визначено як «інтертекстуальна тканина, продукт мови, яка вже застосовувалася в інших текстах», а також як «система сигніфікації», як «діяльність і сутність», як «процес» і як те, що збирає «форми присутності у єдність» [66, с. 417-418]. Нижче ми детально розглянемо праці постмодерністів, однак на разі зазначимо, що наведене визначення видається цілком відповідним сучасним теоріям тексту.

Серед сучасних тлумачень тексту привертає увагу визначення М. Зубрицької, яке знаходимо в упорядкованій нею «Антології світової літературно-критичної думки XX ст.» (2001). «Текст – у широкому значенні, – структура, що складається з елементів значення, єдності цих елементів та вираження цієї єдності; у вузькому значенні, – єдність мовних знаків, що організовані за нормами даної мови і є носіями інформації» [5, с. 809]. Напрочуд важливим є

те, що М. Зубрицька відзначила два значення категорії «текст» – широке й вузьке, а також підкреслила те, що текст являє собою не просто сукупність елементів, а впорядковану структуру, для якої важливо не тільки змістове наповнення елементів, а й зв'язки між ними, що забезпечують єдність елементів.

У літературознавстві існує кілька теорій тексту, стислий огляд яких ми зробимо в нашому розділі. М. Бахтін перший звернув увагу на складну взаємодію, діалогізм, що може виникати між різними текстами. Дослідник розглядав діалогізм як складні взаємовідносини всіх смислів, що виникають всередині ієрархічних структур всередині одного тексту або поміж окремими текстами.

Однією з ранніх теоретичних ідей М. Бахтіна була ідея поліфонічності як основної засади жанру великої прози. За М. Бахтіним, роман – мовленнєве розмаїття різних соціальних груп, розмаїття індивідуальних голосів, які художньо організовані в тексті («Проблеми творчості Достоевського» (1929) та ін.). Така ідея М. Бахтіна дала поштовх розвитку теорії нарації, представники якої розглядають текст як вільну гру різних дискурсів.

У книзі «Естетика словесної творчості» (1979) М. Бахтін підкреслював важливість виокремлення «чужого слова» на фоні діалогізму й поліфонізму, «співвідношення даного тексту з іншими текстами», оскільки «кожне слово (знак) тексту виходить за його межі» [19, с. 364].

В одній зі своїх останніх статей «Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках» М. Бахтін визначив конститутивні риси тексту. Кожний текст передбачає загальнозрозумілу (тобто умовну в межах цього колективу) систему знаків, мову (хоча б мову мистецтва). «Якщо за текстом не стоїть мова, то це вже не текст,» – писав М. Бахтін [5, с. 417]. Будь-який текст має суб'єкта, автора, а авторське ставлення в художньому тексті завжди входить до складу образу. Авторське ставлення, наголошував дослідник, неприпустимо зводити до прямолінійних оцінок. «Смислові площини, в яких розташоване мовлення персонажів та авторська мова, різні. Персонажі

розмовляють як учасники зображеного життя, говорять, так би мовити, з приватних позицій, їхні точки зору так чи інакше обмежені (вони менше знають автора). Автор є поза зображеним (і створеного ним) світом. Він осмислює увесь цей світ із вищих і якісно відмінних позицій. Нарешті, усі персонажі та їхнє мовлення є об'єктами авторського відношення (і авторської мови). Але площини мовлення персонажів і авторської мови можуть перетинатися, тобто між ними можливі діалогічні відносини» [5, с. 420]. М. Бахтін порушив проблему рецепції тексту. У рецепції, на його думку, теж виявляються діалогічні стосунки, адже «слово хоче бути почутим, мати відповідь і знову відповідати на відповідь, і так *ad infinitum*, воно вступає в діалог, який не має смислового завершення» [5, с. 421].

Ідеї М. Бахтіна знайшли розвиток у працях структуралістів і постструктуралістів. У структуралізмі текст розглядається як певна система знаків, а детермінантами тексту є знак, код і дискурс. Відомий російський культуролог, засновник Тартуської школи структуралістів-семіотиків Ю. Лотман визначив художній і мистецький твір як знак у знаковій системі культури. Дослідник розширив поняття «текст» до дефініції «культурний текст», тобто розглядав культуру як унікальний текст, який містить у собі й невербальні системи. За Ю. Лотманом, «культурний текст» репрезентує найабстрактнішу модель дійсності. Науковець запропонував розрізнення «культурних текстів» і структури їхньої «мови», а також визначив два принципові механізми культури, перший з яких ґрунтується на пам'яті (продукування текстів, які виконують функцію зберігання), а другий – на програмі (динамічні системи, що відтворюють інформацію і генерують нове знання).

У праці «Структура художнього тексту» (1970) Ю. Лотман визначив такі параметри тексту: 1) вираженість, тобто фіксованість тексту в певних знаках на противагу позатекстовим утворенням; 2) системність, тобто текст є реалізацією певної системи, що має матеріальне втілення, здатність до нарощування і розпаду на складну конструкцію підсистем; 3) структурність, тобто текст є не звичайною послідовністю знаків, а утворенням зі складною вну-

трішньою організацією, що перетворює його на складне структурне ціле; 4) ієрархічність, що дозволяє розкласти текст на підтексти (фонологічний рівень, граматичний рівень тощо), кожен з яких може розглядатися як самостійно організований, а структурні стосунки між різними рівнями характеризують текст в цілому; 5) закодованість, що передбачає реконструювання коду, ґрунтуючись на тексті.

У статті «Текст у тексті» (1981) Ю. Лотман визначив дві основні функції, які виконують тексти в загальній системі культури: адекватну передачу значень і народження нових смислів. «Перша функція найкраще використовується, якщо найповніше збігаються коди того, хто говорить, і слухача і, відповідно, якщо однозначність тексту максимальна» [5, с. 583]. Текст, на думку дослідника, відзначається не тільки «єдністю вираження», але й «єдністю змісту». «Друга функція тексту – творення нових смислів. У цьому аспекті текст перестає бути пасивною ланкою передачі деякої константної інформації. <...> Основною структурною ознакою тексту у цій другій функції є його внутрішня неоднорідність. Текст – це механізм, утворений як система різних семіотичних просторів, у континуумі яких циркулює деяке вихідне повідомлення» [5, с. 584]. Отже, з одного боку, іманентність тексту, його існування в певних межах і замкненому просторі, а з іншого – здатність розширювати цей простір за рахунок народження нових смислів, тобто протяжності у часі, є, на думку Ю. Лотмана, сутнісними ознаками тексту.

«Текст взагалі не існує сам по собі, він завжди включений у будь-який (історично реальний або умовний) контекст. <...> Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо «художній твір», не вичерпується текстом. Сприйняття тексту, відірваного від його позатекстового «фону», неможливе», – писав Ю. Лотман [90, с. 213].

У постструктуралізмі теорію діалогізму М. Бахтіна розвинула французька дослідниця Ю. Крістева. У праці «Бахтін, слово, діалог і роман» вона пише про літературне слово як про нашарування різних текстових рівнів, про діалог «різних видів письма»: «письма письменника, письма отримувача (пе-

рсонажа), письма, створюваного теперішнім або попереднім культурним контекстом» [80, с. 99-102]. Ю. Крістева ввела в широкий обіг термін «інтертекстуальність», розуміючи інтертекст не як зібрання чужих цитат, а як «перехрестя різних текстових шарів» [80, с. 108]. Кожен текст, на думку Ю. Крістєвої, є втіленням й трансформацією мов (текстів) культури – минулих і теперішніх, що створює ефект множинності смислів і, як наслідок, діалог різних мов і культур. Теорія інтертекстуальності, що стала напрочуд популярною в сучасний період, ґрунтується на визнанні міжетекстових зв'язків, що можуть виникати між різними текстами й утворювати нові смисли.

Ж. Дерріда розглядає текст як письмо і пропонує розуміти текст як буття в його цілісності, як функціональну систему вписувань, що охоплюють всю шкалу буття. Для Ж. Дерріди увесь всесвіт є текстом, в межах якого окремі тексти апелюють один до одного. Запропонована Ж. Деррідою концепція «деконструкції» передбачає розбір тексту на елементарні форми в різних аспектах (композиційному, сюжетному, стилістичному, психологічному та ін.) і подальший «збір» – інтерпретацію, що виявляє в ньому те, що внесене в цей текст конкретним контекстом його створення, бажанням його творця і те, що сам автор не бачить чи що намагається замовчати, але що себе виявляє.

Для постструктуралістів важливим у тексті є унікальне, несистемне, маргінальне, що реалізувалось в тексті несвідомо і усвідомлюється інтуїтивно. Вони прагнуть побачити в тексті те, що привнесене до нього подальшими інтерпретаціями, пояснити подібності в тексті не структурною універсальністю, а взаємовпливом текстів, запозиченням, грою.

У постмодернізмі література, культура, суспільство, історія, тобто всі галузі життя, розглядаються як сума текстів, що утворюють світ. Оскільки нічого не існує поза текстом, то і будь-який індивід обов'язково знаходиться всередині тексту, що й призводить до «смерті суб'єкта». Як зазначив Ж. Дерріда, окремі безособистісні тексти до безкінечності посиляються один на одного й на все одразу, оскільки вони є лише частиною всезагального тексту, який збігається з «текстуалізованою» дійсністю й історією [163].

На думку Р. Барта, Ж. Дерріди, М. Фуко, культура будь-якого історичного періоду являє собою сукупність текстів, або інтертекст. Ця ідея тісно пов'язана ще з однією тезою постмодернізму – «світ як текст». Отже, розуміння текстів у постмодернізмі можливе лише в дискурсивному полі культури. Іншими словами, їх можна зрозуміти лише у зв'язках з іншими текстами, але не у зв'язках з будь-яким буквальним значенням чи нормативною істиною. Присутність попередніх текстів не дозволяє будь-який текст вважати автономним.

Наукова діяльність французького дослідника Р. Барта тісно пов'язана зі структуралізмом і постструктуралізмом. Він приділяв велику увагу тексту як об'єкту літературно-критичного дослідження і письму як сплетінню різних кодів у тексті. На Бартовому розумінні тексту позначився вплив концепцій Ж. Дерріди та Ю. Крістевої. Р. Барт розглядав перехід від структуралізму до постструктуралізму як перехід від аналізу «твору» до «текстуального аналізу». У праці «Від твору до тексту» (1984) дослідником було запропоноване розмежування «твору» й «тексту» як понять. Твір, як вважає Р. Барт, є матеріальним фрагментом, що займає певну частину книжкового простору, а текст – поле методологічних змагань. «Текст знаходить притулок у мові, існує тільки в дискурсі. <...> Текст не може непорушно вклякнути (скажімо, на книжковій полиці), згідно з власним єством він мусить рухатися крізь щось, наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів» [5, с. 492]. Дослідник підкреслює здатність тексту ламати звичайні канони, порушувати жанрову ієрархію, традиційні класифікації, адже текст «завжди парадоксальний». Р. Барт вважає, що текст пізнається, осягається через своє відношення до знаку. «Замкнутий твір зводиться до певного означуваного. <...> У тексті означуване екстраполюється в безмежність майбутнього» [5, с. 492]. Твір, зрозумілий, усвідомлений, сприйнятий у всій повноті своєї символічної природи – це і є, власне, текст, за словами Р. Барта. Відтак текст повертається до лона мови: як і в мові, у ньому є структура, але немає об'єднувального центру, немає закритості.

Напрочуд важливою є думка Р. Барта про багатозначність тексту, про здатність утворення ним множинності смислів. «У тексті немає мирного співіснування сенсів, значень – текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів» [5, с. 493]. Текст протилежний творові саме «множинністю текстури», тим, що «застарілі і нові мови проходять крізь текст, створюючи могутню стереофонію».

Як вважає Р. Барт, метафорою твору є організм, який природно розростається, розвивається, а метафорою тексту є сітка, невід, отже, «якщо текст і розростається, то тільки завдяки комбінуванню і системній організації елементів».

«Текст вимагає, щоб ми зліквідували, або хоча б скоротили дистанцію між письмом і текстом, не намагались екстраполювати усе сильнішу персону читача на твір, а об'єднували читача й письмо в єдину знакову діяльність», – зазначає дослідник [5, с. 494].

Не менш важливим для теорії тексту Р. Барта є поняття «гра»: гра – це сам текст, а також діяльність читача, його діалог із текстом і новий текст, що виникає в результаті цієї гри.

Новим був і гедоністичний підхід, який запропонував Р. Барт щодо тексту. Текст, за словами літературознавця, безпосередньо пов'язаний із задоволенням, він є задоволенням без почуття відчуженості. «Текст здійснює певну соціальну утопію у сфері означника» [5, с. 495-496]. Отже, підбиває підсумки дослідник, теорія тексту не вичерпується метамовним викладом, а слово про текст повинно бути тільки текстом, його пошуком, текстовою працею, тому що текст – це «такий соціальний простір, в якому не сховається жодна мова і жодний суб'єкт, який промовляє, не буде суддею, господарем, політиком, сповідником, дешифрувальником, і теорія тексту невпинно зливається з практикою письма» [5, с. 496].

Р. Бартові належить ідея розмежування читабельного (lisible) та писабельного (scriptible) текстів. Писабельний текст – плюралістичний, оскільки

мова нескінченна, а основною рисою читабельного тексту є повнота і завершеність. Бартівська ідея писабельного тексту корелює з ідеєю письма Ж. Дерріди та ідеєю інтертекстуальності Ю. Крістєвої та М. Ріффатера.

Сутність інтерпрації тексту, за Р. Бартом, полягає в тому, що текст через його декомпозицію розбивається на «лексії», які дозволяють дослідникові віднайти множинність структур і множинність смислів у тексті. Кожна лексія має не тільки власне значення, а й конотації, вторинні значення, а також викликати асоціації, що призводять до утворення нових смислів. Р. Барт показав приклади такої інтерпретації у своїх працях «S/Z» (1972) та в «Текстуальному аналізі «Вальдемара» Е. По» (1973). Хоча «уповільнене читання» за принципом стоп-кадру визнається не всіма дослідниками, утім, не можна не погодитися з думкою Р. Барта про те, що «текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як прогрес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів (це і є інтертекстуальність)» [5, с. 497]. Р. Барт вважає, що структуральний і текстуальний аналіз мають допомогти один одному, адже текстуальний аналіз здійснює «рухливе структурування тексту (структурування, яке переміщується від читача до читача протягом історії), проникання у смисловий обсяг твору, у процес його «означування». Текстуальний аналіз не намагається пояснити те, що означає текст, «а радше як текст вибухає і розсіюється у міжтекстуальному просторі».

Письмо як діяльність і сутність стало предметом наукової рефлексії у працях Р. Барта «Смерть автора» (1977) і Ж. Дерріди «Про граматику» (1976). Р. Барт протиставляє традиційному розумінню децентроване письмо з низкою виразно централізованих концептів і проголошує це радикальним, напівполітичним розривом із традицією. Ж. Дерріда натомість пояснює, чому письмо звичайно дискредитується, відтак детально показує, як його вади можуть бути виявлені і в тому, що здавалося централізованим, у такий спосіб обертаючи навіть мовлення на різновид письма. Хоча Р. Барт стверджує, що смерть автора або його заміна скриптором відбувається в теоретичному плані, а не в емпіричній історії, він усе ж таки осмислює його смерть як сучас-

ний розрив, подію в історії, що змінює теоретичні підходи. Для Р. Барта прихід письма за своєю суттю трансформативний, оскільки письмо – « це де-струкція кожного голосу, кожної точки початку. Письмо – це той нейтральний складний похилий простір, де наш суб'єкт вислизає» [158, с. 142]. Натомість Ж. Дерріда, хоча він і назвав перший розділ своєї книги «Про граматику» «Кінець книжки та початок письма», пояснює, що емпіричний кінець відкриває закриття певної концепції мовлення, що, як він вважає, покладено в основу західної метафізики. «Книжка» як нащадок середньовічної «книги природи» збирає сукупність у єдність. «Ідея книжки – це ідея скінченної або нескінченної всеохопності означника; ця всеохопність означника може бути лише у випадку, коли всеохопність, конституційована означуванням, існує до неї, контролює її написи та її знаки і незалежна від неї у своїй ідеальності» [163, с. 18]. Ж. Дерріда вимагає розглядати письмо як передумову самого мовлення, власне, всіх форм присутності. Звідси походить ланцюг міркувань, що призвели до твердження, яке багато хто вважав скандальним: «не існує зовнішнього тексту» [163, с. 158]. Це твердження втілює думку про текст як про щось таке, що вже заразило реальність, що нібито стоїть поза нею. Навіть у найперший момент «присутності», у мові або в житті, означуване більше не зберігає незалежного існування, а замінюється означником або низкою написаних (а отже, повторюваних або замінюваних) слідів. Сперечаючись із Р. Бартом, Ж. Дерріда пояснює, чому не слід просто намагатися розшифрувати інтенційне значення, потім говорить про *hors-text*, відкидаючи ідею історичного референта і, нарешті, відкидає відкриття психологічних симптомів у тексті. Означуване, на його думку, не просто виключається з тексту, а навпаки, окремо формується в різних «текстуальних системах» філософії, літератури тощо. Досліджуючи «Сповідь» Ж.Ж. Руссо, Ж. Дерріда запровадив поняття *supplement* (додаток), яке, в його розумінні, описує письмо й «повідомляє нам у тексті, що таке текст» [163, с. 163]; проте природа *supplement* ховається як «мертва зона» тексту, що її деконструктивне прочитання має відкрити. Саме тут не виражене прямо означуване деконструє поверхневу послі-

довність означника. Книга Ж. Дерріди «Про граматологію» містить дослідження внутрішньої текстуальності в мові, прихованої за емпіричним текстом історії, і зокрема історії, що розповідає про витоки та структуру мови.

В системі поглядів Р. Барта та Ж. Дерріди на текст прочитання набуває нової значущості, і письмо постає як прояв перформативного [158, с. 145], [163]. Сам текст трансформує наявні поля в непередбачувані способи, конституюючи «антидисциплінарний об'єкт», як висловлюється Дж. Мовіт, або, за словами У. Еко, «пристосування, яке ставить під знак питання попередні системи сигніфікації, нерідко їх оновлює, а іноді й руйнує» [165, с. 25]. «Продуктивність» тексту породжує те, що Р. Барт називає «задоволенням від тексту», яке виникає внаслідок спроби читача «грати» на тексті як на музичній партитурі або активізувати його в такий спосіб, підпорядкувавши себе його реальності й водночас намагаючись «відтворити його». Як результат, теорія тексту може збігатися лише з «практикою письма» [158, с. 164]. Це твердження було актуалізоване багатьма постмодерністськими авторами, які перетворюють «письмо» на процес, на складну взаємодію текстів і діалог із ними.

Вагомий внесок у розвиток постмодерністської теорії тексту зробив У. Еко, відомий італійський семіотик, культуролог, письменник. Семіотична система У. Еко є інтердисциплінарною, отже проблема інтерпретації тексту розглядається дослідником на межі різних наук і видів мистецтва (літератури, мовознавства, логіки, архітектури, музики та ін.). Праця «Відкритий твір» (1962) принесла У. Еко всесвітнє визнання. Саме поняття «відкритий твір» поєднує у собі естетику творчості та естетику рецепції. Незавершеність і рух («твір у русі» – термін, який свого часу увів в обіг Дж. Джойс) – основні риси «відкритого твору». У. Еко розрізняв два типи творів: відкриті (незавершені) і завершені. «Твір мистецтва, – писав У. Еко, – форма завершена і закрита у своїй досконалості цілковито збалансованого організму, та водночас відкрита можливістю бути інтерпретованою найрізноманітнішими способами без небезпеки втратити свою неповторність. Тому кожне «споживання» твору – це

інтерпретація та реалізація його, бо у кожному наступному баченні твір знову і знову оживає у самотній перспективі» [165, с. 527]. Отже, відкритий твір, за словами дослідника й письменника, заохочує читача до творення тексту разом із автором. Кожний образ, кожне речення відкриті для читача тексту «на різноманітність значень, які реципієнт повинен виявити». Утім, «відкритість» зовсім не передбачає «невизначеності» повідомлення, «нескінчених» можливостей форми, необмеженої свободи «споживання». «Існує тільки сукупність розв'язків сприйняття, які визначені та зумовлені так, що виконавча реакція читача ніколи не уникає контролю автора» [165, с. 527], – зазначав У. Еко.

Як зразок безпосереднього вияву «відкритості» У. Еко розглядав культуру бароко, що є напроцуд динамічною, наповненою грою, розширеною у просторі. Він визначив барокове мистецтво як перший яскравий прояв модерної культури й модерного сприйняття, бо тут уперше світ примушує людину діяти творчо. Посилаючись на поетичну критику, У. Еко розглядає всю сучасну літературу як таку, що «структурована символічними механізмами», а твір мистецтва є «апаратом, який будь-хто, включаючи автора, може використовувати так, як вважає за краще». Отже, твір, згідно з концепцією У. Еко, несе в собі постійну можливість відкриття нескінченної кількості значень за рахунок особливостей структури тексту. «Крім того, що мистецтво пізнає світ, воно ще й продукує доповнення світу, продукує незалежні форми, що долучаються до тих, які вже існують, виявляючи власні закони і проживаючи власним життям» [165, с. 536].

Роздуми про інтерпретацію текстів У. Еко виклав також у своїх працях «Lector in fabula: сучасні інтерпретації розповідних текстів» (1979), «Межі інтерпретації» (1990) та ін. Автор обстоює думку про те, що текст здатен до постійного вибудовування через інтерпретацію, отже, сприйняття читача відіграє активну роль, читач продовжує життя тексту в часі й просторі.

Праці У. Еко справили великий вплив на теорію й практику постмодернізму. Створення художнього світу у творах постмодернізму відбувається в

підкреслено умовному ключі: «текст» зображується як «світ», а «світ як текст». Твір постмодернізму подається не як готова річ, а як процес взаємодії художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, тексту з митцем і т.д. Тут йдеться про специфічну особливість постмодерного письма. Твір являє собою так званий умовний текст і умовний світ. І все в цьому художньому світі підпорядковане правилам естетичної гри. Ігрове начало притаманне більшості творів постмодернізму. Естетична гра у творах постмодернізму нерідко поєднується з пародією, іронією, сміхом, що призводить до того, що правом на остаточну істину про світ не володіє ніхто. Отже, постмодерний текст являє собою широке поле для інтерпретацій читача, котрий «витворює» текст разом із автором. Визначаючи особливості постмодерністського тексту, Д. Затонський писав: «Немає у цьому світі нічого певного, вповні завершеного: ні морального вироку, який не може бути переглянутий, ні морального заохочення, яке ніколи й нікому не здається незаслуженим. Кожна брехня приховує у собі частинку істини, і кожна істина приховує у собі краплинку отрути, так що слава й ганьба нерідко переходять одна в одну, навіть замінюють одна одну» [70]. Монополією на знання про світ у текстах постмодерну не володіє ніхто: ані герої, ані автор, ані читач, тому ці тексти можна прочитувати по-різному. Вони лишають величезний простір для читацької уяви й змушують думку й почуття читача напружено працювати.

У сучасний період простежується активізація досліджень міжтекстових зв'язків – «інтертекстуальності». Незважаючи на різні підходи до явища інтертекстуальності й на різні значення, які вкладають дослідники у це поняття, спільним лишається розуміння його сутності: текст здатен утворювати нові значення, виходячи за власні межі й вступаючи в стосунки з іншими текстами. Спираючись на праці М. Бахтіна, Ю. Крістева заклала засади теорії інтертекстуальності, про що було сказано вище. Інші дослідники теж зробили значний внесок у розвиток даного поняття. І. Смирнов вважає, що «зміст художнього твору повністю або частково формується через покликання на ін-

ший текст, який є у творчості того ж автора, у суміжному дискурсі або в попередній літературі» [129, с. 12].

На думку І. Арнольд, інтертекстуальність відображає неперервний процес взаємодії текстів і світоглядних позицій у загальному ланцюгу світової культури. Вона реалізується способом включення в текст або цілих інших текстів, або їх фрагментів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій тощо [8].

Н. Фатєєва розглядає інтертекстуальність як «спосіб генезису тексту і реалізацію стосунків опозиції, ідентифікації й маскування з текстами інших авторів (тобто інших поетичних «я»))» [142, с. 14]. У статті «Інтертекстуальність та її функції в художньому дискурсі» (1977) дослідниця запропонувала враховувати два аспекти інтертекстуальності: читацький і авторський. Крім того, вона ввела в обіг поняття «автотекстуальності» як «циркуляції інтертекстуальних елементів всередині одного тексту» [142, с. 12]. Серед функцій тексту Н. Фатєєва особливо підкреслила конструктивну («що породжує нові тексти»), наголошуючи на тому, що міжатекстові зв'язки утворюють вертикальний контекст твору, «тропічні стосунки на рівні тексту» [142, с. 20].

Дж. Б. Конте виокремив п'ять типів стосунків «чужого» й «авторського» текстів: метафорична реактивація знака, проста тотожність відрізків різних текстів, іронічна ремінісценція, *complimento* (співвідношення текстів як загадки й відповіді), *aemulatio* (прагнення нового тексту перевищити зразок) [78].

П.Х. Тороп розглядає будь-який акт співвіднесення текстових елементів як метакомунікацію, в процесі якої утворюються нові тексти. При цьому первинний текст постає в ролі прототексту, а новий – інтекст, виникає на його основі. Класифікуючи інтексти, П.Х. Тороп у праці «Проблеми інтексту» (1981) визначає способи «прикріплення» метатексту до прототексту (стверджувальний або полемічний), рівні «прикріплення» (явні й приховані), а також обсяги «прикріплення» (елементи, рівні тексту або текст як цілість), [140, с. 35-38].

Ж. Женетт у вступі до книги «Палімпсести» (1982) визначив міжтекстові стосунки поняттям «транстекстуальність», запропонувавши власну класифікацію їхніх типів. Інтертекстуальність він розглядає як присутність в одному тексті інших текстів у вигляді цитат, алюзій, ремінісценцій тощо. Метатекстуальність, на думку дослідника, передбачає співвідношення з прототекстами даного тексту, посилання на прототекст (варіації, ремейк та ін.). В основу гіпертекстуальності покладено пародійне перекодування цитованих джерел (пастиш). Архітекстуальність означає жанрові зв'язки текстів [166, с. 196].

В останні роки з'явилося чимало праць, присвячених інтертекстуальності у творах модернізму й постмодернізму (М. Ліповецький, І. Скоропанова, Д. Затонський, Г. Мережинська, М. Пфістер та ін.). Однак точності у визначеності даного поняття й досі не існує, як і стосовно поняття «текст».

Говорячи про текст, не можна оминати й таке явище, як «текст у тексті», що теж на сьогодні не визначено остаточно. Цей термін виникає у другій половині XX століття й застосовується в історико-літературних дослідженнях, у яких розглядаються вставні новели, епізоди, відступи тощо, які існують у межах художнього твору, але набувають цілком самостійного смислу, живуть своїм окремим життям (начебто не пов'язаним із основним сюжетом), утім, надають додаткового змісту основному твору (наприклад, ліричні відступи в «Мертвих душах» М. Гоголя тощо). Разом з тим «текст у тексті» не обмежується лише одним художнім твором. Оскільки текст здатен проникати крізь рамки твору й утворювати нові структури й нові значення, то «текст у тексті» можна розуміти і як утворення, що охоплює різні художні твори, творчість письменника або навіть культурний текст певної доби, наприклад, течії. Саме в такому, ширшому, значенні використано поняття «петербурзький текст» у дослідженні В. Топорова творів Ф. Достоевського [138]. В. Топоров довів існування в художній свідомості Ф. Достоевського певного стійкого тексту, який у численних варіаціях виявляється у його творах, і дослідник здійснив спробу його реконструювання на різних рівнях структури.

У статті «Текст у тексті» (1981) Ю. Лотман слушно відзначив, що текст – це система, що постійно наростає, народжує нові смисли. «Культуру взагалі можна розглядати як текст. Однак надзвичайно важливо зазначити, що це складно побудований текст, він розпадається на ієрархію «текстів у текстах» і творить складні переплетення текстів, оскільки саме слово «текст» включає етимологію переплетення, то можна сказати, що таким тлумаченням ми повертаємо поняттю «текст» його початкове значення» [5, с. 594], – писав Ю. Лотман. Для нашого дисертаційного дослідження актуальною є думка науковця про те, що текст здатен розпадатися на ієрархію «текстів у текстах» і вступати в складні переплетення текстів.

Протягом XX століття сформувалася галузь філологічного знання – «текстологія» (термін уперше запровадив Б. Томашевський). Межі текстології напрочуд широкі. Вона пов'язана із дослідженням історії текстів, встановленням їх варіантів, коментуванням, підготовкою текстів до видання та ін. Текстологія сьогодні розвивається в різних напрямках, серед яких важливими є дослідження тексту як знакової системи і як структурного цілого, а також міжтекстових стосунків.

Похідним від «тексту» є поняття «контекст», яке розуміється у вузькому й широкому значеннях. У вузькому смислі «контекст» означає: 1) «лінгвістичне оточення мовної одиниці, умови й особливості вживання її в мовленні»; 2) «відрізок, частина тексту писемної чи усної мови з закінченою думкою, який дає змогу точно встановити значення окремого слова чи виразу, що входить до його складу» [89, с. 381]. У науці набули поширення лінгвістичні поняття контексту як засобу ідентифікації значення слова, звороту, тропу. У літературознавстві дедалі утверджується широке розуміння контексту як певної системи, як умови існування тексту, як його оточення і як способу динаміки тексту. Контекст дозволяє встановити семантичні, функціональні й типологічні особливості тексту. Саме контекст дозволяє розглядати «рух тексту» по вертикалі (вертикальний контекст як типологічні утворення текстів) й по горизонталі (у культурному часі й просторі). «В художній літе-

ратурі контекст визначає конкретний зміст, стильове забарвлення, міру виразності не лише окремих слів та фраз, а й художніх засобів, «задає» спрямування лексичного, синтаксичного відбору. Ігнорування або недостатнє врахування контексту руйнує у сприйнятті художню цілісність тексту» [86, с. 269]. Частиною контексту є всі переносні значення. «Підвищеною контекстуальністю позначені всі наскрізні, ключові, домінантні образи чи то твору, чи всієї творчості письменника» [86, с. 269].

У західному літературознавстві використовується ще один термін, похідний від поняття «текст», – текстуальність (textuality). Поняття «текстуальність» пов'язане з «активним творенням тексту на противагу обмежених діяльності, що асоціюється з прочитанням або інтерпретацією твору» [66, с. 419]. У своєму важливому есе «Від твору до тексту» (1986) французький критик і теоретик літератури Р. Барт прагнув системно визначити поняття текстуальності. Він розглянув його як результат зміщення або перевертання попередніх категорій інтерпретації, включаючи авторський намір, біографію, жанр, літературну історію. Р. Барт визначив категорію через сім головних характеристик, які відрізняють її від давніших критичних понять, що визначали твір. Як об'єкт, текст дискурсивний за своєю природою і сприймається лише як діяльність або в процесі свого творення; він не може бути чітко класифікованим за жанром, постаючи на межі класифікації; стосовно кінцевого означуваного або «прихованого значення» текст існує майже як мова і є відкритим для нескінченності гри, що її Р. Барт визначає як радикально символічну за своєю природою. Отже, значення текстуальності, на переконання Р. Барта, множинне і покриває численні процеси та контексти, в яких твір розташовується, читається, переноситься з одного історичного періоду в інший і від однієї спільноти читачів до іншої. Оскільки текстуальність розглядається як «діяльність або виробництво тексту», саме поняття читання зазнає змін – від пасивного синтезу воно перетворюється на активний процес – і може розумітися як таке, що відповідає практиці письма, оскільки фактично кожне прочитання, на думку Р. Барта, має творити новий текст.

Як бачимо, стосовно поняття «текст» і похідних від нього («текстуальність», «інтертекстуальність», «текст у тексті», «інтертекст», «контекст») в науці немає однастайності. Вони викликають численні дискусії й необхідність подальшої розробки в теоретичному та історико-літературному планах. Однак перш ніж ми розпочнемо розгляд «столичного тексту» на матеріалі повістей М. Гоголя і М. Булгакова, у висновках до першого розділу ми підіб'ємо підсумки зробленого огляду теоретичних праць і визначимо підходи, які будуть реалізовані в нашому дисертаційному дослідженні.

Про М. Гоголя і М. Булгакова написано тисячі монографій і статей. Цим письменникам присвячують наукові збірки, конференції й навіть енциклопедії (як, наприклад, «Булгаковская энциклопедия» Б. Соколова). Тому досягнути в межах одного дисертаційного дослідження все розмаїття науково-критичної літератури про митців неможливо. Головним завданням цього підрозділу є висвітлення провідних напрямків гоголезнавства та булгакознавства, зокрема підходів щодо вивчення «столичного тексту» обох митців.

Творчість М. Гоголя почали вивчати ще в XIX столітті (П. Анненков, Ап. Григор'єв, І. Нечуй-Левицький, М. Драгоманов, П. Куліш та ін.). У перших працях про митця здебільшого йшлося про переважаючу «українськість» або «російськість» письменника, про його приналежність до двох культур, а відтак про загадку «двох душ», трагічну роздвоєність тощо. На межі XIX-XX століть у зв'язку з переорієнтацією мистецтва й формуванням модернізму посилюється інтерес до гоголівської поетики, його стилю, а відтак проблеми тексту.

У праці М.П. Анциферова «Непостижимый город...» Душа Петербурга» (1922) [7] проблема Петербурга уперше розглянута в широкому літературному контексті. Автор простежив специфіку зображення російської столиці від П. Сумарокова і Г. Державіна до Ф. Достоевського та О. Блока. Що стосується Петербурга в творчості М. Гоголя, то М.П. Анциферов слушно зауважив: «Образ Петербурга не можна зрозуміти, розглядати ізольовано. Тільки у

зв'язку із загальним фоном Росії можна осмислити цей образ» [7, с. 67]. Напрочуд важливими є висновки М.П. Анциферова щодо образу гоголівського Петербурга як «міста подвійного буття», «міста гнітючої прози та чарівної фантастики», «міста роздрібненого на шматки, уламки». У спостереженнях дослідника виявлено специфіку позиції М. Гоголя на тлі російської літератури.

Пізніше Петербург М. Гоголя і загалом вся його художня система привернули увагу письменників і критиків символізму – А. Белого, В. Брюсова, Д. Мережковського, З. Гіппіус, В. Розанова та ін. Вони помітили знаковість образу Петербурга, його відкритість у часі й просторі. А. Бєлий у своїй книзі «Майстерність Гоголя» (1996) докладно проаналізував текст повістей митця. Ця праця стала результатом тридцятирічних спостережень і роздумів письменника над творами великого попередника. А. Бєлий показав майстерність Гоголя в зображенні міста в різних ракурсах та аспектах, живописність і музикальність гоголівського слова, динаміку гоголівських образів. Відомо, що поетика М. Гоголя була близькою самому А. Белому, роман якого «Петербург» написаний під впливом петербурзьких повістей: тут мають місце і пейзаж у фантазмагоричному освітленні, і чиновницькі канцеляризми, і нагнітання жаху, і мотиви божевілья, що виявляє буття в усій його абсурдності.

У ювілейній статті з нагоди 100-річчя М. Гоголя В. Брюсов виступив проти усталених стереотипів у сприйнятті М. Гоголя, підкресливши визначальні риси його творчого методу – тяжіння до перебільшеного, виключного, неймовірного. В. Брюсов вважав, що М. Гоголь втілює в собі різні «лики життя» і «лики творчості», що є цікавим і для письменників-модерністів. Текст М. Гоголя В. Брюсов називає «синтезом синтезів», що дозволяє митцю показати різні боки буття. Містичні «перевтілення» М. Гоголя не цікавлять В. Брюсова, він вбачає у ньому перш за все «письменника петербурзької дійсності».

На відміну від В. Брюсова, для Д. Мережковського М. Гоголь був передусім письменником-містиком, про що він писав у своїй праці «Доля Гоголя»

(1903) [104]. А. Бєлий у статті «Гоголь» називає письменника «містичним символістом» (1909) [23]. Звертаючись до постаті М. Гоголя, символисти осмислювали свій шлях у мистецтві й шукали нових засобів виражальності.

Письменник і літературознавець В. Набоков у своїй праці «Микола Гоголь» розглядав петербурзький текст М. Гоголя у зіставленні з його попередніми (малоросійськими) повістями. В. Набоков вважає, що українська тема була хибним шляхом для письменника, котрий зумів вийти на справжню дорогу в розробці петербурзької (ширше – російської) теми. «У час написання «Диканьки» і «Тараса Бульби» Гоголь стояв на краю найнебезпечнішої прірви (і який він був правий, коли в зрілому віці відмахнувся від цих штучних творінь своєї юності). Він ледь було не став автором українських фольклорних повістей і яскравих романтичних історій» [134, с. 59], – зазначав В. Набоков. Як бачимо, погляд В. Набокова не позбавлений упередженості й тенденційності. Автор не зрозумів української складової художньої свідомості М. Гоголя, тому «Вечера на хуторі возле Диканьки» і «Тарас Бульба» залишили його байдужими. «Справжній Гоголь» для В. Набокова – той, котрий «смутно проглядається в «Арабесках» (що включають «Невський проспект», «Записки божевільного» і «Портрет») і розкривається у «Ревізорі», «Шинелі» і «Мертвих душах» [134, с. 59].

На відміну від В. Набокова, наші видатні письменники й літературознавці обстоювали український погляд на М. Гоголя. М. Євшан у статті «Дві душі у Гоголя» писав: «З походження Гоголь українець. Що є у нього життєве, творче – дала йому Україна. Для неї повинен він був обернути всі свої сили, весь талант» [134, с. 14]. С. Єфремов у статті «Між двома душами» зазначав, що Гоголь мислив по-українському, «великий російський письменник був далеко тісніше зв'язаний з рідною стихією, ніж сам думав» [134, с. 32]. Дослідник пояснює трагедію М. Гоголя відривом від України, що, на думку С. Єфремова, позначилось і на стилі М. Гоголя, і на його мові. Дискусія про «дві душі» М. Гоголя триває й по сьогодні. І однозначності в цьому питанні (яка «душа» в М. Гоголя – російська чи українська) так і не досягнуто. Утім,

як слушно відзначив Ю. Барабаш у своїх «Вибраних студіях» (2006), поза Україною неможливо ані побачити, ані зрозуміти справжнього М. Гоголя. В антиноміях свідомості М. Гоголя, на думку Ю. Барабаша, (як і Шевченка) «відбилися глибокі злами в історії трагічно розколотої нації, позбавленої повноцінного історичного, відтак і національного, континуїтету» [11, с. 392].

Постать М. Гоголя стала знаковою у полемічних концепціях українських письменників-модерністів. Про нього писали М. Хвильовий, Ю. Яновський, В. Петров, П. Филипович, М. Зеров та ін. Так, у статті «Петербурзькі повісті М. Гоголя» (1932) В. Петров акцентував гоголівський вплив на модерну літературу, зокрема експресіоністську, символістську поетику. Неокласик підходить до засадничої для його історіософії проблеми культурно-історичних епох, і М. Гоголь, на його думку, постає якраз людиною між двома епохами, між двома стилями. Автор суттєво ускладнює концепцію еволюції М. Гоголя від романтизму ранніх «українських» «Вечеров на хуторі возле Диканьки» до «натуральної школи». В. Петрова цікавила у творчості М. Гоголя проблема урбанізму, змалювання загублених у відчуженому міському просторі персонажів. «Велике місто знищує людину. Дієві особи «Петербурзьких повістей» – люди знищеного, зміненого «я». <...> Людини немає; є оманні фантазмагорії міста, потворні кошмари безглуздої ілюзорної маячні, є суворі закони капіталу. Живі не живуть. Живуть речі, існує золото. Мертве панує гад живим» [134, с. 274]. В. Петров відзначив такі характерні ознаки гоголівського тексту, як показ життя «речового й мертвого», «способи автоматизації живої людини», «деструкція форм» (наприклад, площинні відображення людей – «квадратова постать», «людина-кубик» та ін.), прийом змалювання «людей як тварин одягнених» та ін. Вся поетика петербурзьких повістей спрямована на те, зазначає дослідник, що «Гоголь змінює, переміщує плани, вводить «нібито», витримує схематизм накреслених планів і ліній, механізує в матеріальному плані платонівську містику «вічної ідеї» – в такий спосіб надаючи елементів ірреалістичної стилізованості своєму реалістичному малюнкові» (Петров, с. 298). В. Петров називає М. Гоголя письменником надзвичайної

системності, надзвичайної послідовності. «Кожна формула, яку він висловлює, кожен образ, що його він створює, є ланка витриманої обміркованої системи».

Блискучий розгляд гоголівського тексту на матеріалі повісті «Шинель» здійснив Д. Чижевський у статті «Про «Шинель» Гоголя» 1938 року. Ще задовго до Р. Барта і до його «лексій» наш літературознавець запропонував стосовно твору М. Гоголя «метод повільного читання»: «За повільного читання, при насолоді оповіданням Гоголя «по краплинах», ми помітимо багато дрібниць, дрібних, як здається, мізерних рис...» [134, с. 206-207]. Д. Чижевський відзначає майстерність мистецтва М. Гоголя, мистецтва як гри зі словом. «Від гри зі словом і від ремісничого характеру словесної творчості («як зроблено») тягнуться ниті до істотного змісту літературного твору» [134, с. 211]. Сутність словесної гри М. Гоголя в петербурзькому тексті, на думку Д. Чижевського, полягає в антитезі й постійній зміні «осмисленого і безсенсового», а також у техніці, якою користується М. Гоголь, аби привести читача в зачудування, але часто, зокрема в «Шинелі», метод М. Гоголя також і протилежний: читач очікує чогось звичайного, зрозумілого, позитивного, а замість цього письменник вражає його химерним, незвичайним, негативним. Як переконливо довів Д. Чижевський, гра зі словом (наприклад, повторення слова «даже» в різних контекстах) дозволила М. Гоголеві показати маленький світ бідного чиновника, який для нього «великий світ, саме тому, що він сповнений об'єктів, на які бідний чиновник поглядає знизу вгору».

Розглядаючи петербурзький текст М. Гоголя, Д. Чижевський звернув увагу на наявність духовного центру в художній свідомості М. Гоголя – це Бог. «Втрата зв'язку з цим Центром – утрата свого місця у світі, утрата мети життя. <...> «Зовнішнє життя поза Богом, внутрішнє у Бозі», – пише Гоголь. <...> У «Петербурзьких повістях» Гоголь зображає людей, які «втрачають себе», віддаються під владу зовнішнього світу. <...> Акакій Акакійович гине від «нічого»! Його пристрасне захоплення спрямоване на мізерний, негідний об'єкт – і він не має центру, спираючись на який, він міг би протистояти сві-

тові. <...> Світ і чорт ловлять людину не тільки величним і піднесеним, але й дрібницями, не тільки полум'яним коханням до жінки, не тільки мрією про неземне щастя, не тільки горами золота, але й буденністю, жалюгідними, вкрайними від жебрацької платні шелягами, шинеллю» [134, с. 226-227]. Стаття Д. Чижевського є напроцуд важливою для нас у методологічному плані, адже вона репрезентує художній текст як «гру й ремесло водночас», що йде в руслі найсучасніших теорій тексту.

Як справедливо зазначила В. Агеєва у статті «Гоголь і формалісти», «М. Гоголь геніально передбачає багато модерністських стильових знахідок і відкриттів, і ці відкриття видаються органічними й невіддільними у розвитку новітньої української літератури» [134, с. 348]. Те саме стосується й новітньої російської літератури, вплив на яку М. Гоголя не досліджено повною мірою.

Протягом ХХ століття активно розроблявся український вектор у гоголезнавстві, який дав цікаві результати у вивченні петербурзького тексту митця. Відомий український літературознавець Н. Крутікова дослідила особливості творчого методу М. Гоголя та художні відкриття митця у зображенні українського народу. У монографії «Н.В. Гоголь: исследования и материалы» (1992) Н.Є. Крутікова простежила специфіку звернення письменника до джерел народної культури на матеріалі збірок «Миргород», «Вечеров на хуторе возле Диканьки». Дослідниця зробила висновок, що образ України згодом був протиставлений М. Гоголем абсурдному й жахливому столичному світові. Важливим є і компаративний аспект, запропонований Н.Є. Крутіковою. Авторка детально розглянула вплив М. Гоголя на творчість І. Тургенєва, М. Лєскова, В. Короленка, І. Буніна та інших.

У новій книзі Н. Крутікової «Урбаністична проблема в художній прозі Гоголя» (2007) відзначено двоїстість та поліфонізм образу Петербурга в творчості М. Гоголя [82, с. 41-64]. Місто «речове», матеріальне й місто фантасмагоричної оманливості; місто реальне й місто-примара, що губить «маленьку людину»; місто обмеженого чиновництва й місто надзвичайної краси, ми-

стецьких надбань – таким, на думку дослідниці, постає Петербург у художній прозі письменника. Авторка простежує романтичні традиції Е.Т.Е. Гофмана та Ж. Жанена в зображенні Петербурга у повістях М. Гоголя, утім як пише Н. Крутікова, художній геній М. Гоголя не вміщується в межі романтизму. Наслідуючи досвід Пушкіна-реаліста (як автора «Медного всадника», «Пира Петра Великого», «Евгенія Онегіна»), М. Гоголь, за словами Н. Крутікової, розкриває драму «маленької людини», котра гине в умовах бездушного міста. Водночас Петербург, на думку Н. Крутікової, – це ще й місто великих можливостей, місто митців і краси, яке не могло не захоплювати М. Гоголя.

Український вектор у сучасних дослідженнях про М. Гоголя визначають праці П. Михеда, Ю. Барабаша, О. Киченка та інших. У своїй докторській дисертації «Творчість Гоголя в контексті літературної культури бароко» (2003) і монографії «Пізній Гоголь і бароко» (2002) П. Михед здійснив вдалу спробу реконструювати апостольський проект, який М. Гоголь, на думку дослідника, реалізовував усе життя. Предметом наукових студій П. Михеда є також українсько-російський діалог, що тривав у свідомості М. Гоголя від ранньої до пізньої творчості. Однією з важливих складових цього діалогу, як вважає дослідник, є активне звернення М. Гоголя до естетики бароко, що виявилось на різних рівнях художньої системи письменника.

О. Киченко у докторській дисертації «Міфопоетична інтерпретація літературного і фольклорного твору: тенденції в історії російської літератури XIX століття» (2004) та монографіях «Міфопоетичні форми у фольклорі та історії російської літератури XIX століття» (2003), «Молодий Гоголь» (2004) дослідив проблеми те перспективи реконструкції міфопоетичних форм на матеріалі фольклору та літератури, стверджуючи думку про те, що фольклор є базисною творчою системою, яка трансформує міфологічні уявлення в міфопоетичні структури. Це яскраво було доведено на матеріалі ранньої творчості М. Гоголя. О. Киченко визначив міфопоетичні складові у структурі художнього образу, сюжету, жанру «Вечеров на хуторе возле Диканьки». Напрямок, який запропонував дослідник, на нашу думку, є напрочуд плідним

і для дослідження не тільки ранніх, але й пізніх творів митця, адже міфопое-тичні структури зберігалися в художній свідомості письменника протягом усього життя, вони наявні і в «столичному тексті».

Визначним явищем у сучасному гоголезнавстві є наукові праці Ю. Барабаша, присвячені М. Гоголю. Дослідник розглядає творчість М. Гоголя в широкому українському контексті, типологічні зв'язки між творчістю М. Гоголя і творчістю Т. Шевченка, Г. Сковороди. У монографії «Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко» (2006) Ю. Барабаш розглянув історико-культурне тло формування художньої свідомості митців, розкрив внутрішній зв'язок поміж ними. «Письменники, котрі входять до різних національних літератур, мають близькі риси світобачення, світовідчуття, особистісного та художнього менталітету, спільний етнокультурний ґрунт, спільну національну природу естетики і поезики», – робить висновок Ю. Барабаш. Важливими для нашого дисертаційного дослідження є спостереження Ю. Барабаша над образом Петербурга у М. Гоголя. Як відзначає науковець, у М. Гоголя немає Пушкінового замилювання Петербургом. Місто постає перед митцем у вигляді накиданих одне на одне будинків, гримких вулиць, киплячої меркантильності, потворної купи мод, парадів, диких північних ночей, блиску й низької безбарвності. За спостереженнями дослідника, розвиток гоголівського образу імперської столиці йде від природничо-метеорологічних знань до фантасмагорії нічного «Петембурга», що відкрилася враженому Вакулі, і далі – до містичного хаосу, де все дихає оманною, олжею, до жахливої загадковості міста-фантома, в якому владарює чортівня. Ю. Барабаш визначає гоголівський Петербург як антиромантичний міф – «його сплетено з реалій повсякдення, але за законами не реалістичного а міфологічного мислення, тут побут поступається перед буттєвим началом, емпірика – перед метафізикою; не дивно, що безпосереднє протиставлення Петербурга Україні <...> радше вгадуємо у його погляді на речі, на людей, на все довкілля, у сприйнятті, оцінках, настрої, де саме й виявлено національне почуття, виявлено опосередковано» [11, с. 399].

Ще раніше про антиромантичне сприйняття М. Гоголем імперської столиці писав у своїх щоденниках український письменник О. Гончар [53]. Як слушно відзначив О. Гончар, з України М. Гоголь приніс до Петербурга розвинуте почуття краси, тому він так гостро відчував недосконалість світу, духовну потворність людей. Мертві душі, дивовижні монстри – Ноздрьов, Собакевич та інші народилися під пером М. Гоголя, на думку О. Гончара, як протест проти всього того, що заважає людству дихати на повні груди й насолоджуватися красою. Появу цих образів, згідно з версією О. Гончара, обумовило ще й «почуття відплати за всі кривди імперські, великодержавні», що жило глибоко в душі М. Гоголя. Як відомо, М. Гоголь прагнув «показати з одного боку всю Русь». Іншого боку імперії, писав О. Гончар, М. Гоголь, як не прагнув, так і не побачив, але антиподом імперії була для нього омріяна й оспівана Україна. Він любив її і міфологізував у творчості. У російську культуру, за словами О. Гончара, М. Гоголь приніс сонячний дух України, дух Тараса Бульби, «Вечеров на хуторе возле Диканьки», а російське життя було для нього те, що знайшло відбиток у петербурзьких повістях, «Ревизоре», «Мертвых душах».

В українському гоголезнавстві помітними є дослідження В. Звиняцковського, зокрема його книга «М. Гоголь. Таємниці національної душі» (1994). Розглядаючи твори М. Гоголя української тематики («Вечера на хуторе возле Диканьки», «Миргород», «Тарас Бульба»), В. Звиняцковський робить висновок про те, що М. Гоголь був учасником важливого діалогу, який відбувався поміж українською та російською культурою. Автор також порушив проблему дослідження гоголівських текстів, які не є застиглими й однозначними. Гоголівський текст В. Звиняцковський розглядає як складне й динамічне ціле і як своєрідну гру митця у діалогічному просторі культури.

У російському гоголезнавстві цикл петербурзьких повістей як цілість був розглянутий Г. Гуковським у монографії «Реалізм Гоголя» (1959). Вихідною точкою для роздумів дослідника став образ Петербурга, який розкрива-

ється, як пише автор, у низці мотивів: грошей, чиновницького свавілля, мистецтва, божевілья та ін. «Спільність зображуваного» визначає, на думку Г. Гуковського, саме Петербург – «утілення будь-якого зла, місто, зокрема столиця, це не просто Петербург, а саме Петербург як центр зла» [55, с. 247]. Г. Гуковський застосував прийом перенесення характеристики персонажа-людини на характеристику міста, тобто розглянув опис і характеристику міста в єдності великої кількості людських доль, облич, стосунків. Як зазначав дослідник, в петербурзьких повістях М. Гоголя головним героєм є Петербург, який відрізняється від Пушкінового Петербурга. М. Гоголь, за словами дослідника, відкинув красу та велич цього міста, для нього існують лише люди та їхні долі. «Петербург у Гоголя – це конкретний і реальний образ сукупності людських мас, пов'язаних конкретним способом життя» [55, с. 251].

В. Маркович у своїй монографії «Петербургські повісті М.В. Гоголя» (1989) подає докладний аналіз фантастичних та міфопоетичних перетворень образів, наскрізних мотивів та авторських засобів побудови оповіді. Дослідниця розкриває неоднозначність Петербурга як сумарного образу циклу повістей.

У дисертації В. Каталкіної «Петербургські повісті М. Гоголя як цикл» (1998) досліджено складові гоголівського циклу, серед яких особливу увагу приділено наскрізним мотивам: ринку, носу, грошей, обличчя, чуток, сну тощо.

У монографії О. Дилакторської «Фантастичне в петербурзьких повістях М. Гоголя» (1986) розглянуті різноманітні прояви фантастики й гротеску. Проблему фантастичного авторка вирішує в аспекті співвідношення категорій «реальне – фантастичне – символічне» як складових гоголівського реалізму. Дослідниця простежила еволюцію фантастики М. Гоголя у зв'язку з розвитком його естетичних принципів. На думку О. Дилакторської, М. Гоголь не тільки критично оцінював свою дійсність, але ще й зумів проникнути у фантастичну свідомість свого сучасника, дати психологічний аналіз особистості й з допомогою фантастики передбачити шляхи зміни на краще. Прояви фан-

тастики М. Гоголя дослідниця вбачає у просторово-часових параметрах повістей, побудові фіналів, гротескних образах тощо. Важливим є висновок О. Дилакторської про те, що фантастичне як метод осмислення дійсності й спосіб побудови тексту знаходить подальший розвиток у творчості Ф. Достоевського, М. Салтикова-Щедріна, А. Белого, Ф. Сологуба, а в новітній літературі – у М. Булгакова і А. Платонова.

У монографії Ю. Манна «Поетика Гоголя» (1978) розглянуті характерні риси гоголівської поетики тексту: карнавальне начало, явна і завуальована фантастика, гротеск, міражна інтрига тощо. Автор пов'язує гоголівську поетику з його світобаченням, філософією історії, прагненням навіть у смішному розгледіти й почути складне, людське. Утім, у книзі Ю. Манна цикл петербурзьких повістей розглянутий не повністю, дослідник приділив значну увагу повісті «Нос», на прикладі якої показано своєрідність творчого методу митця.

У праці Ю. Манна «Реалізм Гоголя і проблеми гротеску» визначено складові гоголівського гротескного світу, способи побудови характерів, жанрова структура й стильова організація творів митця. Повість «Нос» розглянуто як класичний твір гротескної літератури. Ю. Манн трактує цей твір з допомогою категорій гротескної фантастики, художнього узагальнення, особливого співвідношення з алегорією та ін.

Реалістичні традиції М. Гоголя стали предметом розгляду в монографії Ф. Головченка «Реалізм Гоголя» (1953). Дослідник відзначив гоголівські прийоми позбавлення образу Петербурга його величі й надання йому статусу «чиновної столиці царської імперії» [48, с. 156], яка стискує «маленьку людину» у своїх лещатах і є відображенням соціальної організації тогочасного суспільства.

У праці М. Онуфрієва «Реалізм Гоголя» (1952) підкреслено жахливість образу столиці, що знищує все живе.

Вагомим є дослідження О. Докусова «Петербурзькі повісті М. Гоголя» (1962), де автор розкрив гоголівську концепцію Петербурга як осередку чи-

новництва, меркантилізму й фальшу. «Петербург Гоголя – це місто примарних цілей, фальшивих спокус, де все оманливо, все нереально, кірм служби. Це місто-міраж, яке виблискує вечірніми вогнями і сповнене гарно вбраних людей; місто яскравих соціальних контрастів, розкоші й убозтва, показної краси й фізичної та моральної потворності» [63, с. 17].

Проблемі вивчення петербурзьких повістей М. Гоголя присвячений окремий розділ монографії Ф. Канукової «Деякі особливості реалізму М. Гоголя» (1962). Авторка здійснила аналіз засобів створення комізму й трагізму, високого й низького, об'єктивного та суб'єктивного.

Петербурзьким повістям присвячене й дослідження М. Храпченка «Петербургские повести Гоголя» (1952), де в центрі уваги автора опинилися основні мотиви й способи побудови характерів М. Гоголя. Автор відзначає майстерність письменника виявляти приховану сутність явищ і людей за зовнішнім блиском: «Парадний блиск столиці, її зовнішня принадність не могли приховати від митця мерзотності життя» [147, с. 205].

Новий погляд на повість М. Гоголя «Невський проспект» запропонував у своїй статті «Про сучасне трактування сновидінь художника Піскарьова в повісті М. Гоголя «Невський проспект» (2007) Д. Нечаєнко, котрий розглядає твір як трагікомедію у зв'язках з поетикою давньогрецької драми, що представляє сакральні міфологічні сюжети.

Архетипи межі й дороги розглянув на матеріалі повісті М. Гоголя «Портрет» В. Кривонос [79]. Як довів дослідник, письменник спирається на розроблені в фольклорі принципи персоніфікації межі й вибору дороги як способу морального випробування героя.

Популярними в останні роки стали дослідження гоголівського інтертексту в просторі модерної та постмодерної прози (Н. Осипова, Д. Кобленкова, К. Гордовин, Л. Савченко, М. Єрьомін, О. Ізотова та ін.). Утім, цей напрямок ще тільки оформлюється в сучасній науці як у плані методології, так і в плані практики аналізу та інтерпретації.

У сучасному літературознавстві М. Булгакова визнають сміливим новатором-модерністом й водночас спадкоємцем кращих традицій російської та світової класичної літератури (О. Пушкіна, Л. Толстого, Ф. Достоевського, Й.В. Гете та ін.). Проблема «М. Гоголь і М. Булгаков» цікавила багатьох російських та українських дослідників – В. Лакшина, М. Чудакову, С. Фролову, А. Дравича, А. Алексєєву, О. Ніколенко, О. Кобзар та ін. Утім, вирішення цієї проблеми ще не набуло системності. У працях булгакознавців актуалізовано лише деякі аспекти того діалогу, що тривав у часі поміж письменниками.

Досліджуючи сатиричні повісті М. Булгакова «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», В. Лакшин відзначив, що поетика містичного була успадкована М. Булгаковим від М. Гоголя.

У монографії «Сатира М. Булгакова в контексті російської сатири XIX – першої половини XX століть» (1999) М. Степанов вважає, що М. Булгакову були напрочуд близькими такі риси поетики М. Гоголя, як двоїсте осмислення дійсності (комічне і високо ліричне), рідкісний дар конкретності, перебільшення зображуваного, сплетіння реального і фантастики (що вбирає в себе елементи фантасмагорії й містики), сатира, комедійні діалоги [135]. Як вважає дослідник, досвід М. Гоголя-сатирика допомагав М. Булгакову у виборі об'єктів викриття. М. Булгаков спирався на досвід М. Гоголя «у напружених пошуках ідеалу, в основі якого покладені цінності загальнолюдської християнської моралі, гуманності, співчуття і співпереживання людині, у прагненні співвіднести локальні часові мотиви й конфлікти з вічними колізіями, висвітлити конкретну подію в історичній перспективі» [135, с. 23]. На думку М. Степанова, одна з найхарактерніших рис поетики М. Булгакова – поєднання фантастичної події та реально-побутових подробиць – успадкована письменником від М. Гоголя. Це стосується й зображення абсурдних, анекдотичних історій, алогічного світу, примарного, ірреального, в якому парадоксально відобразилась дійсність. М. Степанов відзначив, що під впливом М. Гоголя формувався і стиль М. Булгакова. Наслідуючи свого великого попередника, митець будує свої фрази з «неочікуваними і неузгодженими сема-

нтичними зіставленнями, що дивують логічною несумісністю компонентів», «використовує метонімічне заміщення особи назвою одягу, предметів туалету» [135, с. 27].

М. Петровський у своїй монографії «Майстер і місто: київські контексти М. Булгакова» (2001) досліджує українське коріння М. Булгакова у творчому й культурному аспектах. Культура міста, яким був Київ на межі ХІХ-ХХ століть, в подальшому впливала на творчість митця, находячи відбиток в описі інших міст – Москви, Петербурга, Рима, Константинополя, Єршалаїма. На думку М. Петровського, рідне місто М. Булгакова стало онтологічною столицею його світу й творчості. Для розуміння М. Булгакова, за словами дослідника, потрібно обов'язково враховувати «ідею Києва», яку митець приніс у російську літературу. М. Петровський назвав одержимість Києвом домінантою булгаковської творчості. Згодом Київ був протиставлений іншим столицям у свідомості письменника – Москві й Петербургу. Цікавими є спостереження науковця, як М. Булгаков вміщує своїх улюблених героїв у контекст столиці – Києва, Москви, Єрусалиму.

У монографії «Від утопії до антиутопії: про творчість А. Платонова і М. Булгакова» (1994) О. Ніколенко детально дослідила сатиричні повісті М. Булгакова, відзначивши в них риси антиутопії, що було притаманно й петербурзьким повістям М. Гоголя, а саме: протиставлення абсурдної соціальної системи інтересам «маленької людини», зображення «світу навиворіт», фантастика, що виявляє сутність реальних стосунків тощо.

Дослідженню гоголівських традицій у прозі М. Булгакова присвячено монографію А. Алексєєвої «Українська традиція в прозі М. Булгакова» (2004). Авторка простежила подальший розвиток лицарських мотивів «Миргорода» в «Белой гвардии», а також мотивів випробування й компромісу «Пропавшей грамоты» в «Мастере и Маргарите». А. Алексєєва висловила слушну думку про те, що ставлення М. Булгакова до традицій М. Гоголя базується не тільки на ствердженні, а й на критичному переосмисленні, пошуку

власних естетичних принципів. Утім, М. Гоголь, безперечно, давав імпульс письменникові для нових художніх відкриттів.

У кандидатській дисертації Т. Самійленко «Гротеск М. Булгакова» (2003) простежується близькість між гротескними образами й гротескними ситуаціями М. Гоголя і М. Булгакова. Авторка робить важливий висновок про те, що у М. Булгакова, як і в М. Гоголя, гротеск є не лише окремим художнім прийомом, він пронизує всю тканину художнього тексту, виявляється на різних рівнях і стає способом художнього мислення письменника. У гротескному світі М. Гоголя і М. Булгакова, робить висновок Т. Самійленко, усе підпорядковується законам реальної дійсності, втім, з'являється можливість їх «переграти», «переосмислити», отже гротеск постає як вияв естетичної гри письменників і як засіб художнього моделювання й прогнозування.

Важливим кроком у розвитку методології сучасних інтертекстуальних досліджень є монографія О. Кобзар «Драматургія Михайла Булгакова: діалог текстів і культур» (2005). Авторка відзначила прояв гоголівського інтертексту в мотивології, імагології, жанрі й стилі драматичних творів М. Булгакова. Зокрема йдеться про типологічну близькість сюжетних колізій та композиційних елементів «Ревизора» і «Багрового острова». Образи Хлестакова, Акакія Акакієвича Башмачкіна, Поприщина переосмислені М. Булгаковим у створенні персонажів нового часу. О. Кобзар зробила важливий висновок: на початку ХХ століття модернізм активно взаємодіяв з кращими здобутками реалізму, а творчість М. Булгакова засвідчує плідну взаємодію двох художніх систем – модернізму й реалізму, яка ускладнювалася ще й впливом авангардних течій. Крім того, як зазначає дослідниця, естетична гра з чужими текстами, що стала згодом основою постмодерної поетики, у творах М. Булгакова виявляється напрочуд виразно і майстерно. «Через синтез «свого» і «чужого» текстів відбувається складний діалог з іншими епохами й культурами. Використовуючи інтертекст, М. Булгаков стверджував думку про те, що нова культура будується не на уламках, а на підставі старої, нагадував про втрачених у радянський період духовних цінностях» [77, с. 163].

У зарубіжному булгакознавстві проблема «Гоголь і Булгаков» не набула такої актуальності, як в російському та українському літературознавстві. Більш відомі зіставлення сатиричних повістей М. Булгакова з творами Г. Уеллса (С.Фуссо, К. Райделл та ін.).

Утім, можна назвати кілька досліджень, в яких репрезентовано деякі підходи до вивчення типологічних зв'язків між творами М. Гоголя і М. Булгакова. М. Йованович визначила спільні для обох письменників мотиви – машинерії, що знищує людину, загибелі «творчої особистості в контакті з некультурним і агресивним сьогоденням» [171, с. 30]. М. Дравич вивчав особливості гоголівської та булгаковської фантастики на матеріалі прози митців.

Загалом проблема «М. Гоголь і М. Булгаков» досліджена ще не достатньо і чекає свого розв'язання в подальшому.

Отже, категорія «текст» є міждисциплінарною, оскільки стала предметом вивчення у різних науках – мовознавстві, культурології, мистецтвознавстві, філософії, літературознавстві. Незважаючи на різницю в підходах і розумінні даного поняття, різні науки збагачують одна одну, даючи перспективи вивчення тексту. Це відзначили М. Бахтін, Ю. Лотман та інші дослідники.

У сучасному літературознавстві категорія «текст» використовується в різних значеннях – широкому й вузькому. У широкому значенні «текст» розуміється як необмежений у часі простір культури, як особливість художньої свідомості загалом. У вузькому значенні поняття «текст» являє собою певну систему знаків, які забезпечують єдність змісту, цілісність і завершеність даної системи. Сутнісною ознакою будь-якого «тексту» є його структурність, тобто не тільки сукупність, ієрархічність, впорядкованість знакових компонентів (що є рисами системи), а ще й зв'язки поміж різними складовими тексту. Ці зв'язки забезпечують «рух тексту», можливість нарощування ним нових смислів, отже, його відкритість у культурному просторі, тобто дискурсивність. Для художньої літератури важливою ознакою тексту є його вираженість у поетичній мові, що має особливу знаковість, адже поетична мова слугує не просто для передачі певної зрозумілої для всіх інформації, а для пере-

дачі інформації образної, яка позбавлена однозначності. Похідним від «текст» є поняття «текстуальність», що слідом за Р. Бартом ми розглядаємо як прояв конститутивних ознак тексту як такого.

Протягом історії літературознавства сформувалися різні теорії тексту. Структуралісти, постструктуралісти, деконструктивісти, постмодерністи здійснили науковий прорив у дослідженні художніх текстів, запропонували різноманітні підходи до вивчення даної категорії. У сучасний період напро-чуд актуальними є методики не тільки локального, а й відкритого прочитання текстів, що дозволяють встановити міжтекстові зв'язки. Як засвідчують дослідження останніх десятиліть (Р. Барта, Ю. Крістєвої, Ж. Дерріди, У. Еко та ін.), текст є вільною і відкритою структурою, здатною до утворення нових значень і нових текстів. У зв'язку з цим виникло поняття «інтертекстуальність», що, як і «текст», трактується в широкому й вузькому смислі. У широкому смислі інтертекстуальність розуміють як нескінченний діалог текстів культури, а у вузькому – це використання компонентів будь-якого тексту (текстів) в структурі художнього твору і виникаючі на цій підставі міжтекстові стосунки, що сприяють утворенню нового тексту. Варто розрізняти поняття «інтертекст» та «інтертекстуальність». Інтертекст – це наявність одного тексту (або текстів) в іншому з відповідними засобами вираження цієї наявності (алюзія, ремінісценція, іронія, пародія, цитатність, епіграф тощо). А інтертекстуальність – це різноманітні естетичні явища, міжтекстові стосунки, які виникають на підставі взаємодії компонентів різних текстів. Інтертекстуальність може виявлятися на різних рівнях текстів як художніх структур: тематики, проблематики, сюжету, композиції, образної системи, мотивної організації, хронотопу, стилю, мови, жанру.

Відкритість тексту виявляється у його спроможності вступати в діалог з іншими текстами, а також у діалог із читачем, адже, як довели постструктуралісти й постмодерністи, читацька рецепція здатна бути активною силою у процесі творення тексту, читач продовжує життя тексту в інтерпретації.

Що стосується понять «твір» і «текст», які викликають дискусії в літературознавстві, то, на наш погляд, поміж ними немає повної тотожності. Якщо розглядати художній твір як систему і структуру знаків, то, безперечно, художній твір являє собою текст, цілісний і завершений. Утім, всередині художнього твору можуть виникати окремі ієрархії текстів (Ю. Лотман). А якщо враховувати міжетекстові стосунки, що виникають поміж різними творами, то текст не обмежується рамками одного твору, а вільно «рухається» як у вертикальному, так і в горизонтальному напрямках. Отже, ознаки «тексту» й «твору» не завжди збігаються. Текст може виходити далеко за межі окремого художнього твору, отримуючи нове життя. Враховуючи цю особливість тексту, визначимо поняття «текст у тексті», важливе для нашого дисертаційного дослідження. «Текст у тексті» – це результат здатності тексту продукувати інші текстові структури в межах художнього твору, творчості письменника або в культурному просторі. Власне, це текстова структура, що живе власним текстовим життям всередині іншої текстової структури, втім, надаючи останній додаткові значення й висвітлюючи її в новому ракурсі.

«Столичний текст», який ми досліджуємо на матеріалі петербурзьких повістей М. Гоголя і московських повістей М. Булгакова, передбачає розгляд знакової системи, якою є столиця в художній свідомості митців (не просто реальне місто – Петербург і Москва й не тільки художній образ певного міста, а передусім знак, що є втіленням концепції світу митців, концепт їхнього художнього мислення), а також взаємодії «столичних текстів» на матеріалі повістей письменників, встановлення структурних зв'язків між «текстами» двох авторів, типологічних стосунків на різних рівнях їх художніх систем. У зв'язку з цим ми будемо використовувати не тільки текстуальний, а й інтертекстуальний аналіз, які в поєднанні можуть дати цікаві наукові результати.

Для дослідження проблем тексту важливою є категорія «контекст», що, як й інші поняття літературознавства, позбавлена однозначності. Ми будемо використовувати це поняття у вузькому значенні – як семантичне поле, необхідне для існування й функціонування окремого тексту та його структурних

компонентів; і в широкому значенні – як простір (історичний, культурний тощо) для «руху тексту», а також для утворення взаємозв'язків між іншими текстами. Саме завдяки контексту стає зрозумілим значення окремих текстових компонентів, тексту в цілому або міжтекстових стосунків, діалогу текстів.

Що стосується історії вивчення «столичного тексту» М. Гоголя і М. Булгакова, то, як ми простежили, він викликав інтерес у різних поколінь письменників, критиків, літературознавців. Проте, незважаючи на значні успіхи, в гоголезнавстві і в булгакознавстві «столичний текст» вивчався доволі несистемно, до того ж на багатьох дослідженнях позначився відбиток часу чи ідеології. Петербурзькі повісті М. Гоголя тривалий час розглядалися у відриві від попередніх повістей митця, у протиставленні до «Вечеров на хуторе возле Диканьки», «Миргороду». Спроби відірвати М. Гоголя від України й поділити його художню спадщину (а відтак і художню свідомість) на «романтичну» й «реалістичну», на «російську» та «українську», на «дві душі» були марними. М. Гоголь – феномен в історії двох культур, сила якого виявилася в могутньому синтезі, що збагатив ці дві культури й світову культуру загалом. Синтез, що потужно виявився у «столичному тексті» М. Гоголя, знайшов подальший розвиток у творчості ще одного вихідця з України – М. Булгакова, котрий вважав себе послідовником М. Гоголя й багато чого навчився в нього, особливо технології письма, гротеску, словесній грі та ін. Гоголівські прийоми побудови, конструювання текстових структур своєрідно трансформувалися в сатиричних повістях М. Булгакова, що вже помітили літературознавці (М. Степанов, М. Чудакова та ін.), утім, це ще залишає широкий простір для наукових дослідів.

У зв'язку з цим є необхідність розглянути «столичний текст» М. Гоголя і М. Булгакова цілісно й системно у світлі єдиного підходу, з урахуванням сучасних теорій текстуальності та інтертекстуальності. Порівняльно-типологічне вивчення «столичного тексту» М. Гоголя і М. Булгакова є наочним актуальним, оскільки дозволяє простежити вплив М. Гоголя на худо-

жню свідомість ХХ століття, що виявилось в творчості М. Булгакова. Зіставлення творів М. Гоголя з художньою спадщиною письменників ХХ століття зараз виходить на новий рівень і відкриває нову фазу гоголезнавства. Як слушно зазначив Ю. Барабаш, в минулі десятиліття були накреслені підходи до реалізації цієї перспективи у працях Л. Мельникова, Г. Дорошкевича, О. Білецького, Є. Кирилюка, Д. Чалого та ін. «Однак доводиться визнати, що йдеться саме про приступи й елементи, не більше, до того ж усі ці праці – що є достоту природним – <...> сьогодні багато в чому видаються безнадійно анахронічними» [11, с. 368]. Сучасний, неупереджений підхід до вивчення «руху» гоголівського тексту в часі й просторі знаходимо в працях самого Ю. Барабаша (його студії про М. Гоголя і Г. Сковороду, Т. Шевченка), М. Чудакової (праці про М. Гоголя і М. Булгакова), Н. Крутікової (роботи про М. Гоголя і М. Салтикова-Щедріна, І. Тургенєва, І. Буніна) та ін. Порівняльно-типологічне студіювання «столичного тексту» М. Гоголя і М. Булгакова збагатить уявлення про творчі методи обох митців, про традиції й новаторство в літературі.

ОБРАЗ МІСТА В ПОВІСТЯХ М. ГОГОЛЯ І М. БУЛГАКОВА

П'ять повістей М. Гоголя «Невский проспект», «Записки сумасшедшего», «Нос», «Портрет», «Шинель», а також «Повесть о капитане Копейкине», хоча й різняться за сюжетом та героями, утворюють за своєю внутрішньою єдністю цілісний цикл. Цю внутрішню єдність надають творам наскрізні теми, мотиви, образи, стильові особливості, а головне – своєрідність гоголівського художнього бачення світу. Образ міста, що проходить крізь усі петербурзькі повісті М. Гоголя, є одним із стрижневих у цьому циклі.

Те саме можна сказати й про сатиричні повісті М. Булгакова «Похождения Чичикова», «Дьяволиада», «Роковые яйца» та «Собачье сердце». Кожен із цих творів має свій завершений сюжет, свою ідейно-образну структуру, проте разом вони створюють цикл, у якому місто стає не просто фоном для зображуваних подій, а одним із наскрізних образів. Для М. Гоголя й М. Булгакова характерне поступове ускладнення образу міста від твору до твору, акцентуація певних його рис в тій чи тій повісті, зображення міста в різних художніх аспектах. Усе це дозволяє митцям змалювати не тільки конкретне місто, а відтворити загальні тенденції й закономірності сучасного світу.

До широкого й багатогранного образу міста кожний із письменників ішов своїм шляхом. Образ міста в петербурзьких повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова має свою передісторію. В уривку «1834» М. Гоголя Петербург постає у вигляді накиданих одне на одне будинків, гримких вулиць, потворної купи мод, парадів, диких північних ночей, блиску й низької безбарвності, яким у свідомості письменника протистоїть обітований Київ з південним, гарним небом і чистим Дніпром. У «Ночи перед Рождеством» Петербург відкривається здивованому зору коваля Вакули в небаченому русі карет, коней, людей. Все вирувало й рухалося довкола Вакули, що підкреслюють відповідні дієслова: «мосты дрожали», «кареты летали», «снег свистел», «пешеходы жались» і т.д. Але найбільше Вакулу вразило в Петер-

бурзі те, скільки тут «панства»: «Боже ты мой, сколько тут панства! – подумал кузнец. – Я думаю, каждый, кто ни пройдет по улице в шубе, то и заседатель, то и заседатель!...» [45, с. 186]. Згодом Петербург постане у петербурзьких повістях митця у вигляді міста-міфу, міста-фантома, де все дихає оманною і де панує «сам демон». Чортівня, яка була рушійною силою в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», присутня й у петербурзьких повістях М. Гоголя. Але якщо раніше вона була весела й захоплююча, то надалі чортівня набуде містичного й трагічного змісту, про що йтиметься нижче. Як слушно зазначив Ю. Барабаш, «безпосереднє протиставлення Петербурга Україні подибуємо лишень в уривку «1834», в цілому ж цю опозицію не відчуваємо в авторських деклараціях, а радше вгадуємо у його погляді на речі, на людей, на все довкілля, у сприйнятті, оцінках, настрої, де саме й виявлено національне почуття, виявлено опосередковано» [11, с. 399].

На початку 1920-х років М. Булгаков працює в жанрах фейлетону, нарису й оповідання. У малій прозі письменника змальовано образ світу, який оновлюється після революції та громадянської війни. Митець щиро повірив у майбутнє країни, що позначено назвами його невеличких творів: «Грядущие перспективы», «Торговый ренессанс. Москва в начале 1922 года», «Москва краснокаменная» та ін. Пройде зовсім небагато часу, і ця віра поступиться гіркому розчаруванню, а образ радянської столиці набуде зовсім іншого забарвлення. У ранніх оповіданнях і нарисах М. Булгакова Москва змальована в піднесеному стилі: «теперь она неузнаваема», «не узнают Москвы», «она торгует», «зашевелились Кузнецкий, Петровка, Неглинный, Лубянка», «ожили пассажи», «до поздней ночи шевелится, покупает и продаёт, ест и поет за столиками народ, живущий в невиданном еще никогда торгово-красном Китай-городе» [32, с. 216-218]. Романтичними почуттями пройнятий й опис Києва в нарисі «Киев-город»: «А Днепр! А закаты! А Выдубецкий монастырь на склонах!...» [32, с. 307]. Письменник вірить у майбутнє Києва, як і у майбутнє Москви: «Город прекрасный, город счастливый. Над разлившимся Днепром, весь в зелени каштанов, весь в солнечных пятнах. Сейчас в нем великая уста-

лость после страшных громающих лет. Покой. Но трепет новой жизни я слышу. Его отстроят, опять закипят его улицы, и станет над рекой, которую Гоголь любил, опять царственный город» [32, с. 316]. Здається, згадка про Гоголя тут не випадкова, адже Гоголь завжди був естетичним і моральним ідеалом для М. Булгакова. Починаючи з 1922-1923-х років образ міста поступово змінюється в малій прозі М. Булгакова. Письменник виявляє негативні тенденції дійсності, що не могло не позначитися на його поезії. Романтичні захоплення й надії поступилися різкій соціальній критиці й викривальному гротеску. Перехідним у цьому плані можна вважати твір «Похождения Чичикова», жанрова природа якого викликає у дослідників дискусії: одні зараховують його до фейлетонів, інші – до фантастичних чи сатиричних оповідань або навіть повістей. На наш погляд, варто погодитися з думкою Л. Єршова, який відзначав, що М. Булгаков будує свої фейлетони, використовуючи різні форми – щоденника, нарису, новели і навіть роману. Отже, в «Похождениях Чичикова», як вважаємо, виявилися ознаки фейлетону і повісті. Від зображення конкретних негативних фактів письменник переходить до широкого художнього узагальнення, що, до речі, йому дозволяв зробити гоголівський текст, який митець продовжував у часі й просторі. Таким чином, образ столиці в художній свідомості М. Булгакова, як і у М. Гоголя, змінювався. У петербургських повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова знаходимо результат філософських роздумів та художньої еволюції митців, які рухалися в напрямку поезики узагальнення. Утім, результат цих пошуків не був остаточним, оскільки протягом створення самого столичного тексту в своїх повістях столиця поверталася різними гранями, мінялася від твору до твору. Гоголь створював свій петербурзький текст протягом десяти років, з 1832 по 1842 рік, коли відбувалися значні зміни в художній свідомості митця, що відбилося й на образі столиці. Московські повісті М. Булгакова були написані протягом 1922-1926 років. Хоча цей період є меншим порівняно з часом створення петербурзьких повістей М. Гоголя, але й тут помітні деякі зміни в ставленні митця до світу, що ми простежимо в подальшому. Отже, образ міс-

та в повістях М. Гоголя і М. Булгакова не був застиглим, навпаки, він був мінливим і рухливим, як і столичний текст у творчості митців загалом.

Про образ столиці в петербурзьких повістях М. Гоголя написано чимало в науково-критичній літературі. Ця проблема є чи не найпопулярнішою в гоголезнавстві. Дослідники давно відзначили, що у створенні свого Петербурга М. Гоголь відштовхувався від О. Пушкіна (А. Бєлий, З. Гіппіус, Д. Мєрежковський, Ю. Манн, Ю. Лотман, Т. Агаєва та ін.), а також від таких західноєвропейських письменників-урбаністів, як Е.Т.А. Гофман, О. Бальзак, Ч. Діккенс, «розпочавши саме з того, на чому зупинилися його попередники» [2, с. 3]. Визнано, що у М. Гоголя немає пушкінського замилювання Петербургом, він продовжує трагічну лінію в зображенні столиці, пов'язану із долею «маленької людини». Усталеними в гоголезнавстві стали тези про те, що гоголівський Петербург – це місто-міф, модель трагічного буття, символ соціального абсурду й безглуздості дійсності. «Гоголівський Петербург постає перед читачами як утілення всіх безчинств і несправедливостей, що відбувалися в поліцейсько-бюрократичній Росії» [101, с. 185].

Ю. Манн у монографії «Поетика Гоголя» зазначив, що в змалюванні Петербурга М. Гоголь «звернувся до дійсності, звільненої від носія фантастики, але такої, що зберігала фантастичність. Фантастика перейшла у побут, у речі, у поведінку людей, у їхній спосіб мислити й говорити» [95, с. 129]. Гоголівський Петербург, в образі якого фантастика відіграє провідну роль, не є фантастичним по своїй суті, навпаки, фантастика сприяє розкриттю реальних стосунків поміж людьми й світом. Фантастика Петербурга постає як другий бік дійсності, невидимий з першого погляду. При тому, що в гоголівській поетиці петербурзьких повістей виявляється чимало романтичних рис (широке використання контрастів, демонології, символіки, емоційно-експресивних оцінок тощо), образ Петербурга у М. Гоголя, як справедливо пише Ю. Барабаш, – це «антиромантичний міф, його сплетено з реалій повсякдення, але за законами не реалістичного, а міфологічного мислення, тут побут

поступається перед буттєвим началом, емпірика – перед метафізикою» [11, с. 399].

Ю. Лотман дослідив «петербурзьку міфологію» М. Гоголя і Ф. Достоевського в контексті традицій російської літератури, визначивши характерні риси гоголівського міфу про Петербург: фантастичне як закономірне, театральність простору (присутність того, що бачить і не бачить читач-глядач), переплетення кодів, зв'язків, асоціацій та інші [91, с. 30-45].

В. Топоров називає О. Пушкіна і М. Гоголя засновниками традиції створення петербурзького тексту, якому притаманна гра крайностей, семантична зв'язаність, полярність структури, різнополюсність і різновекторність руху та інші риси. Загалом, як зазначає В. Топоров, «у петербурзькому тексті російської літератури відображено квінтесенцію життя», «не можна забувати про прогностичну, пророцьку роль цього тексту, що виступає як дивинація й пророцтво на тему російської історії» [139, с. 29].

Образ столиці в повістях М. Булгакова досліджений не так детально, як у спадщині М. Гоголя. Увагу дослідників більше привертав роман «Мастер и Маргарита», в якому образ міста постає в двох іпостасях – реальному (образ Москви 1930-х років) та міфопоетичному (Єршалаїм), які корелюють між собою. Через біблійний міф М. Булгаков осмислює сучасну йому дійсність, повертає її до читачів різними гранями. Філософський зміст образу міста в романі «Мастер и Маргарита» розкрили у своїх працях М. Чудакова, І. Белза, І. Галинська та ін. Утім, існують і деякі праці, в яких досліджується образ світу, створений М. Булгаковим у його сатиричних повістях. Зокрема в монографії О. Ніколенко «Від утопії до антиутопії» підкреслено значення художніх узагальнень письменника, двоплановість зображення міста, його згубна сутність по відношенню до людини. У кандидатській дисертації [123] розкрито сутність булгаковського гротеску, вірність митця традиціям російської класичної літератури в створенні гротескних образів, у тому числі й образу міста. Окремі спостереження над образом міста в сатиричних повістях М. Булгакова знаходимо в роботах Л. Єршова, М. Степанова, Л. Менглінової,

Т. Фролової та ін. Утім, ця проблема не знайшла системного вирішення в булгакознавстві, хоча вона є дуже важливою не тільки для з'ясування особливостей художнього методу митця 1920-х років, але і для розуміння його подальших пошуків, адже ті теми, мотиви, засоби поетики, що виявилися в сатиричних повістях письменника, згодом знайдуть розвиток у його наступних творах, у тому числі й у романі «Мастер и Маргарита».

Отже, перед нами постало завдання зіставити образи столиць, створених в петербурзьких повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова, з'ясувати типологічні сходження й розбіжності між цими образами, а також розвиток гоголівських традицій у спадщині М. Булгакова.

Перш за все відзначимо, що столиця в сатиричних повістях М. Гоголя і М. Булгакова постає як певний центр, до якого спрямовані всі помисли героїв і де відбуваються найголовніші події. Місто (як центр) надає центробіжні тенденції всьому світові. «Невський проспект» розпочинається із захопленого вступу розповідача, в якому створено образ Петербурга як своєрідної моделі тогочасного буття, де кожний посідає визначене йому місце. У Гоголя Петербург змальований як центр світобудови, а Невський проспект постає як своєрідний центр у центрі: «Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все. Чем не блесит эта улица – красавица нашей столицы! Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта» [42, с. 5]. Про Невський проспект як найрозкішнішу і найбільшу вулиці в Петербурзі, як утілення самого духу Петербурга згадується й в інших повістях М. Гоголя. Так, коли герой «Портрета» Чартков несподівано знайшов гроші, він передусім одягнувся по-модному й зняв квартиру на Невському. Майор Ковальов у повісті «Нос» любив гуляти по Невському проспекту. Пошиття нової шинелі у Петровича Башмачкіну коштувало недорого, а «на Невском проспекте с него взяли бы за одну только работу семьдесят пять рублей» [46, с. 135]. В «Повести о капитане Копейкине» Петербург называется «столицей, подобной которой, так сказать, нет в мире», «как сказочная Шахерзада, понимаете, эда-

кая». І тут же у зв'язку з Петербургом згадується Невський проспект як центр Петербурга: «Вдруг какой-нибудь эдакой, можете себе представить, Невский проспект <...> словом, Семирамида, сударь мой, да и полно» [46, с. 273]. З погляду розповідача «Повести о капитане Копейкине», людини простого походження, Петербург постає у вигляді одного із чудес світу, чогось незвичайного й чарівного, тому й згадка про Шахерезаду й сади Семіраміди є не випадковою. У Петербурзі із гоголівськими героями відбуваються не просто події, а ситуації, що стосуються їхнього життя й смерті, існування (виживання) у світі, отже, це події не побутові, а такі, що стосуються людського буття загалом.

У повісті-фейлетоні «Похождения Чичикова» Чичиков та інші гоголівські герої теж їдуть до Москви, столиці нової радянської держави, де можна вибитися в люди, виявити свої здібності й зробити кар'єру. І справді, «карьєра Чичикова приняла головокружительный характер», він зумів здобути мільйонні прибутки, подавши приклад іншим персонажам, проте М. Булгаков підкреслює, що Москва викликала в героях не високі думки й бажання, а лише ниці інстинкти, вони роблять кар'єру не відданою працею і службою, а завдяки тому, що «в Москве все разрешено». Мотив вседозволеності, що прийшов у творчість М. Булгакова від Ф. Достоевського, у поєднанні із гоголівськими мотивами й образами дозволив письменникові розкрити згубну сутність тогочасного світу.

Петербург і Москва в повістях М. Гоголя і М. Булгакова постають у різних планах. Перший план – реалістичний, який дозволяє показати столицю в конкретно-історичному висвітленні через деталі побуту, помешкання героїв, їхні звички тощо. М. Гоголь і М. Булгаков напрочуд уважні до деталей, до того ж деталей матеріальних, речових. Річ завжди промовляє у митців більше за самих героїв. Фокусуючи увагу на речах, письменники створюють образ світу, де матеріальне важить набагато більше за духовне. Гоголівських героїв скрізь оточують різноманітні предмети, речі для героїв стають не просто звичними засобами існування, а визначають сам зміст існування, психологію ге-

роїв, їх спосіб мислення. Нова шинель стала для Акакія Акакієвича Башмачкіна смислом життя. Надумавши пошити нову шинель, «он как будто женился». «Дай-ка мне ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой же, как ты, галстук, – тебе тогда не стать мне и в подметки», – зазначає Поприщин [46, с. 169].

Улюблений гоголівський прийом метонімії – заміна предметною деталлю образу людини (згадаймо, наприклад, відомі гоголівські відступи про бакенбарди, вуса, сукні, сюртуки в «Невском проспекте» та ін.) переводить художній образ із плану зовнішнього у план внутрішній, сутнісний. А сутність людини й тогочасного світу, на думку М. Гоголя, полягає у заміні матеріальним морального, у знедуховленні дійсності й знеособленні людини.

М. Булгаков у своїх сатиричних повістях теж тяжіє до постійного використання матеріальних деталей і метонімії. При цьому письменник вдається до порівнянь і перебільшень, показуючи, що світ довкола став ще гіршим порівняно з минулими часами. Звідси деталь у повістях М. Булгакова використовується не тільки сама по собі, а часто в зіставленні з тим, що було раніше. У «Похождениях Чичикова» головний герой приїхав у готель, з якого виїхав сто років назад: «Все решительно в ней (в гостинице – Т.Ш.) было по-прежнему: из щелей выглядывали тараканы, и даже их как будто сделалось больше, но были и некоторые измененьица. Так, например, вместо вывески «Гостиница» висел плакат с надписью: «Общежитие № такой-то», и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел» [32, с. 231]. У повісті «Роковые яйца» в описі Москви підкреслюється, як раніше називалися вулиці чи інші місця, як жили люди, які у них були звички, одяг і т.д. «Над бывшим Мюр и Мерилизом, над десятым надстроенным на него этажом, прыгала электрическая разноцветная женщина, выбрасывая по буква разноцветные слова: «рабочий кредит». В сквере против Большого театра, где бил ночью разноцветный фонтан, толклась и гудела толпа» [32, с. 74]. У повісті «Собачье сердце» обурення професора Преображенського викликають ті зміни, що відбулися в радянській Москві: «Пропал Калабухов-

ский дом. Придется уезжать, но куда, спрашивается? Все будет, как по маслу. Вначале каждый вечер пение, затем в сортирах замерзнут трубы, потом лопнет котел в паровом отоплении и так далее. Крышка Калабухову. <...> В марте семнадцатого года в один прекрасный день пропали все калоши, в том числе две пары моих, три палки, пальто и самовар у швейцара. И с тех пор калошная стойка прекратила существование» [32, с.143]. Речові художні деталі (замерзлі труби, викрадення калош, забруднені мармурові сходи і т.д.) у цьому творі слугують відтворенню атмосфери загального абсурду. З іншого боку, можна відзначити й іншу функцію предметних художніх деталей у цьому творі М. Булгакова: створити контраст між новим часом, новими порядками, аномальним світом і нормальним людським існуванням, справжніми цінностями. Митець детально описує помешкання професора Преображенського, його одяг, їжу і т.д. «На разрисованных райскими цветами тарелках с черною широкою каймою лежала тонкими ломтиками нарезанная семга, маринованные угри. На тяжелой доске кусок сыру в слезах, и в серебряной кадлушке, обложенной снегом, – икра. Меж тарелками несколько тоненьких рюмочек и три хрустальных графинчика с разноцветными водками» [32, с.140]. Деталі, пов'язані з побутом професора Преображенського, відтворюють нормальний світ, протиставлений загальному соціальному абсурду.

Улюблений гоголівський прийом – метонімія – поширюється М. Булгаковим й на образи людей. Наприклад, у повісті «Роковые яйца» Персикова охороняє «гражданин в зеленом котелке», далі слово «гражданин» автор заміняє на «котелок»: «бессменный котелок», «котелок усмехнулся», «котелок не спал» і т.д. Або, скажімо, змалюванню образу авантюриста Рокка передуює поява жовтого пістолета у дерев'яній кобурі, що лякає Персикова. Предметна деталь, яка заміняє образ людини, розкриває згубну сутність нової радянської системи, в якій відбувається нівеляція людського й утвердження насильства.

Крім реалістичного плану, образ міста в повістях М. Гоголя і М. Булгакова постає в плані міфопоетичному, який дозволяє письменникам

здійснювати перехід від конкретного до загального, від побуту до проблем буття, від окремих деталей до широких узагальнень. Міфопоетичний план забезпечують передусім народні та біблійні міфологічні структури (образи, мотиви, сюжети, символи тощо), які переосмислюються письменниками й включаються ними в реалістичний план, надаючи дійсності нові ракурси зображення, несподівано висвітлюючи, здавалося б, звичні предмети та явища.

В українському літературознавстві вже у 1920-1940-х роках порушується питання щодо значення української стихії в творчості митця. Тому постать М. Гоголя була знаковою в естетичних концепціях С. Єфремова, В. Петрова, П. Филиповича, Д. Чижевського та ін. Д. Чижевський відзначив, що в петербурзьких повістях знайшли розвиток риси поетики «Вечеров на хуторе возле Диканьки»: наявність розповідача, котрий виступає посередником поміж автором і героєм, ігрове начало, комізм як особлива гра протиставлень, техніка «зачудування» (коли читач очікує чогось звичного й зрозумілого, а натомість письменник вражає його незвичайним і негативним) та ін. [134]. В. Петров підкреслив здатність М. Гоголя як автора «Вечеров» і як автора петербурзьких повістей змінювати, зміщувати плани, вирішувати сюжетологічні завдання з допомогою усталених народних образів і мотивів [134]. Чимало зроблено для дослідження міфопоетики М. Гоголя В. Звиняцковським, О. Киченко, В. Мацапурою та іншими українськими дослідниками.

У російському літературознавстві міфопоетичне бачення М. Гоголя стало предметом наукових студій М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Ю. Манна та ін. М. Бахтін визначив провідні риси карнавального світу, створеного М. Гоголем у «Вечерах на хуторе близ Диканьки», традиції гротескного реалізму, які були особливо живучими в Україні й розвинені М. Гоголем. «Тематика самого свята і весела святкова атмосфера визначають сюжет, образи і тональність цих оповідань. Свято, пов'язані з ним повір'я, його особлива атмосфера волі й веселощів виводять життя зі звичної колії й роблять неможливе можливим» [18, с. 244], – писав дослідник у статті «Рабле и Гоголь».

М. Бахтін висловив плідну думку про присутність у подальшій творчості митця, зокрема в його петербурзьких повістях, елементів народно-сміхової культури.

Ю. Манн у монографії «Поетика Гоголя» продовжує роздуми М. Бахтіна щодо значення ярмаркового дійства, карнавалу в ранній творчості митця, проте вважає, що в М. Гоголі слід вбачати «письменника нового часу, не обмеженого традиціями карнавального сміхового начала (хоча й маючого з нею точки зіткнення)» [95, с. 40]. Дослідник відзначає переосмислення мотивів, образів і сцен, традиційно пов'язаних із народною сміховою карнавальною культурою, ускладнення амбівалентності, контраст індивідуальної смерті і життя загалом, загострено-трагічне відчуття цього контрасту, що дозволяє порушувати філософські проблеми. Аналізуючи петербурзькі повісті М. Гоголя, Ю. Манн наголошує на посиленні реалістичного начала, зверненні до дійсності.

У статтях «Художній простір у прозі М. Гоголя», «Про реалізм М. Гоголя» Ю. Лотман звернув увагу на особливу театральність (ярмарковість, карнавальність) художнього простору «Вечеров на хуторе близ Диканьки», взаємопроникнення чарівного і побутового світів, а також відзначив прагнення М. Гоголя виражати в просторових категоріях етико-естетичні оцінки. Від «Вечеров» Ю. Лотман переходить до розгляду простору петербурзьких повістей, де замість чарівного й побутового присутні, на його думку, побутовий і уявний світи, які теж є взаємопроникаючими [92].

Міфопоетичні структури широко вивчалися в гоголезнавстві на матеріалі ранньої творчості М. Гоголя. Міфопоетика петербурзьких повістей досліджена не так детально. Що ж стосується сатиричних повістей М. Булгакова, то можна відзначити лише окремі статті С. Фуссо, К. Райделл та інших, у яких порушено окремі аспекти цієї великої й складної проблеми. Отже, які ж міфопоетичні структури знайшли втілення у петербурзьких повістях М. Гоголя і М. Булгакова і чи корелюють вони між собою?

На нашу думку, поміж «Вечерами на хуторі близ Диканьки» і петербурзьким періодом творчості М. Гоголя існують внутрішні типологічні зв'язки, що виявляються у використанні (хоча й на іншому рівні, з іншою метою) схожих сюжетних колізій, мотивів, засобів поетики. Так, ярмарок – один із найяскравіших і символічних образів у «Вечерах» став важливим концептом художнього мислення М. Гоголя і виявився в петербурзьких повістях письменника.

Як відзначено в «Літературознавчому словнику-довіднику», концепт – це певний смисловий знак, поняття, при цьому значення мистецтва слова полягає не в його міметичних особливостях, а у вираженні тих чи тих ідей, у створенні етико-естетичної концепції митця [89, с. 383-384]. Концепт може реалізовуватися в окремих образах, мотивах, символах, прийомах художнього зображення, утім, ширше кожного із них за своєю значущістю. Концепт сприяє вираженню провідних ідей творчості письменника, визначає риси його художнього світу загалом. У цьому сенсі концепт повинен мати такі риси, як усталеність, повторювальність, тобто виявлятися не в одному творі, а протягом тривалого часу письменницького життя. Концепт повинен мати й певне смислове ядро, але при цьому здатен до змін і трансформацій, тобто набувати конотацій, що відображають розвиток художньої концепції митця. У творчості різних письменників можуть виявлятися схожі концепти, що засвідчує типологічну подібність їхніх художніх систем, а також традиції в літературі.

Сорочинський ярмарок у «Вечерах на хуторі близ Диканьки» втілює романтичну концепцію, що склалася в ранній період творчості митця. Тоді М. Гоголь вірив у можливість існування світу, де перемагають добро й молодість, де для щастя немає особливих перешкод, де любов вільна, а нечиста сила може навіть допомагати людині. На ранньому етапі творчості М. Гоголя Сорочинський ярмарок є символом широкого й святкового світу, живого й розмаїтого, протиставленого соціальній дійсності.

Концепт «ярмарок» своєрідно трансформується в повісті «Невский проспект». Невський проспект – це теж ярмарок, але вже іншого роду, це ярмарок столиці, ярмарок грошової доби, де все продається й купляється.

Типологічні зв'язки поміж творами «Сорочинская ярмарка» і «Невский проспект» виявляються передусім в узагальнених описах ярмарку й проспекту. Захоплюючий початок повісті «Невский проспект» («Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все» [46, с. 5]) нагадує емоційний епіграф до II розділу повісті «Сорочинская ярмарка» («Що, боже ти мій, госпode! чого нема на тій ярмарці!...» [45, с. 70]).

У повісті «Невский проспект» розробляються усталені мотиви, пов'язані з концептом «ярмарок»: веселощів, святковості, гуляння, розваг, спілкування, показу, залицяння (сватання) та ін. «Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем...» [46, с. 5]. На початку твору розповідач у захваті від блиску й святковості Невського проспекту, утім, згодом за цією святковістю постане інший світ.

Якщо на Сорочинському ярмарку виставлялися на продаж воли, коні, вівці, свині, пшениця, то Невський проспект – виставка-ярмарок людей, чинів, кар'єри, прибутків. У збірному образі петербурзького натовпу М. Гоголь підкреслює, що люди втрачають у собі людські якості, а тому демонструють зовнішні атрибути своєї суспільної приналежності. Мотив «купівлі-продажу», що потужно звучав у «Сорочинской ярмарке», значно посилений у «Невском проспекте» й набуває соціального забарвлення. М. Гоголь викриває світ, де людина продає не продукти своєї праці, а саму себе. Перевага предметних деталей у повісті «Невский проспект», широке використання метонімії (заміна зображення людини предметною деталлю) засвідчує омертвіння петербурзького світу на відміну від живого й барвистого світу «Сорочинской ярмарки», який рухався й звучав на різні голоси.

Подіям у домі Шиллера передуює авторський відступ про ярмарку петербурзьких наречених, де завжди можна зустріти таких, як Пирогов. На відміну від яскравої та колоритної Параски петербурзькі дівчата названі «блед-

ними», «бесцветными, как Петербург», «хладнокровными», «которых чрезвычайно трудно расшевелить и заставить смеяться».

Пирогов хотів би «приобрести» прекрасну світловолосу німку (дружину Шиллера), як чоботи, як шпори, утім, коли це стає неможливим через певні перешкоди, він легко відмовляється від своєї мети. Пообідавши у кондитерській, Пирогов швидко забуває про свою пригоду, тому що Невський проспект – столичний ярмарок – продовжується, а отже, будуть нові товари й нові прибутки.

Мотив «чудасії», що потужно звучав у «Сорочинской ярмарке», своєрідно трансформується в «Невском проспекте». Якесь невідома сила змусила двох героїв озирнутися услід двом жінкам, і ця випадкова зустріч змінила весь хід їхнього життя. У «Вечорах на хуторі близ Диканьки» «чудасія» зводила й розводила героїв, але вона не мала загрозливого характеру. Натомість у петербурзьких повістях М. Гоголя «чудасія» пов'язана із виявом стихії абсолютного зла, «адского духу», «демона». Красуня, якою мавив Піскарьов і яку так довго шукав і добивався, виявилась не ідеалом, а «какою-то ужасною волею *адского духа*, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» [46, с. 17]. Але не тільки дівчина є втіленням гріха, стверджує письменник, а весь той світ, де править бал сатана. Однак на відміну від стихії злого в романтизмі чи в бароко (там стихія зла не має пояснення) «адский дух» у «Невском проспекте» отримує конкретне втілення – це Петербург, жажливий ярмарок, де все продається і де людина не може вижити, якщо не продасть себе. Засобами гротеску митець викриває світ деформованих людських стосунків: «Какой-то *демон* искрошил весь мир на множество разных кусков и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе» [46, с. 18].

У сатиричних повістях М. Булгакова знаходимо чимало міфопоетичних структур, що походять із народної культури. Так, мотив «чудасії», розроблений М. Гоголем у «Вечерах на хуторі близ Диканьки» потужно звучить у повістях М. Булгакова. М. Гоголь, і М. Булгаков широко застосовують поетику

неймовірного, дивовижних пригод, що трапляються з героями. Повість-фейлетон «Похождения Чичикова» розпочинається з того, що автору-розповідачеві наснився «дикий сон», який визначає всі сюжетні колізії твору. У «Дьяволиаде» дивні й незвичайні пригоди відбуваються із службовцем Коротковим. Підзаголовок повісті «Собачье сердце» («Чудовищная история») теж типологічно пов'язаний із народно-поетичним мотивом «чудасії», який розробляв М. Гоголь. Перетворення собаки на людину, тобто присутність у повісті перевертня, походить із народних уявлень про образи зла. Народна свідомість породжувала страшні історії про втручання в реальне життя людей якихось невідомих жахливих сил. Згадаймо історії про червону свитку, про чорта, який являвся у вигляді людини й залякував мешканців у «Сорочинской ярмарке». Перевертні присутні не тільки в «Собачьем сердце» М. Булгакова, а й у «Дьяволиаде»: Коротков, бігаючи по бюрократичним інстанціям у пошуках справедливості, щоразу бачить Кальсонера в зміненому вигляді (він то лисий, то з бородою, то товстий, то худий і т.д.).

Дія в повісті «Собачье сердце» відбувається наприкінці грудня – на початку січня, що зафіксовано в «Історії хвороби» Шарикова. А це означає, що події співвіднесені з новорічними й різдвяними днями, які традиційно у свідомості читача асоціюються з веселими гуляннями, грою, карнавальним дієством. Атмосфера карнавалу панує в повісті «Собачье сердце»: тут жінки перевдягаються у чоловіків (згадаймо, як одному із відвідувачів професор Преображенський ставить питання: «Вы мужчина или женщина?»), у домкомі співають хорали, Шариков полюбляє грати на балалайці народну мелодію «Світить місяць», в домі Преображенського відбуваються всілякі незвичайні події і т.д. Але на відміну від веселого народного свята, карнавал у повісті М. Булгакова отримує соціальний підтекст. З допомогою карнавалу («світу навпаки») письменник розкриває духовну деградацію довоєнного світу, де все «вверх дном». Карнавальна стихія у творчості М. Булгакова сприяє відображенню викривленого образу світу, де немає нічого справжнього.

Однією із характерних рис гоголівської поетики є поєднання народних і християнських міфопоетичних структур. Це яскраво виявилось у «Вечерах на хуторі близ Диканьки», «Тарасе Бульбе» та інших творах митця на українську тематику, про що писали раніше О. Киченко [73]. Утім, поєднання народних і християнських міфопоетичних структур знаходимо і в петербурзьких повістях М. Гоголя. Цим шляхом пізніше піде у своїх творчих пошуках і М. Булгаков.

Розглянемо образ чорта і мотив чортівні у столичних повістях М. Гоголя і М. Булгакова. Відомо, що мотив чортівні походить з язичницької демонології слов'янства, що мала доволі розгалужену систему. Дослідники В. Гнатюк, Є. Померанцева, В. Войтович та інші вважають образ чорта фольклорним за своєю генезою, але таким, що надто трансформувався під впливом християнства. Поєднання язичницьких і християнських компонентів виявляється в образі чорта у «Вечорах на хуторі близ Диканьки». Однак якщо у «Вечорах» більше виражений язичницький компонент мотиву чортівні, то в петербурзьких повістях відбувається посилення християнського компоненту (хоча язичницьке не зникає повністю).

Простежимо мотив чортівні в повісті М. Гоголя «Невский проспект». Вже на початку повісті розповідач завдає точку відліку, і ця точка християнська – Бог. «Боже, какие есть прекрасные должности и службы!» [46, с. 7]. «Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте!» [46, с. 9]. М. Гоголь згадує ім'я Бога як певний моральний абсолют, який насправді зникає з реального життя. Тому Петербург постає як світ обезбожений, де править не Бог, а інша сила – чорт (диявол, демон). Це підтверджується двома дивними історіями, які трапилися з Піскарьовим і Пироговим. Тому в фінальному ліричному відступі про Невський проспект, де розкривається вже не парадний, а його справжній бік, з'являється поняття «демон» і пов'язане з ним поняття «ніч» (як час дії нечистих сил, час духовної пільми). «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! <...> все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда

ночь сгущенною массою наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы только для того, чтобы показать все не в настоящем виде» [46, с. 39]. Згідно з християнськими уявленнями обителлю диявола (демона) є пекло, тобто включення художником демона в систему реальних петербурзьких відносин має на меті утвердити думку про те, що земля перетворюється на місце дії темних сил, на пекло, де відбувається відлучення людини від Бога, де щезає світло. «Пекло з грецької означає місце, позбавлене світла. У християнському вченні під цією назвою розуміється духовна в'язниця, темниця, тобто стан духів, гріхом відчужених від споглядання Бога і пов'язаного з ним світла й блаженства» [25, с. 28].

Кільцева композиція твору, внутрішній зв'язок поміж першим ліричним відступом (де згадується ім'я Бога, Творця) і останнім ліричним відступом (де згадується ім'я демона і настає ніч) сприяє актуалізації мотиву «справжнє – несправжнє», який є центральним у всьому циклі петербурзьких повістей.

Чортівня ще в давніх язичницьких уявленнях передбачала дивовижні події, чарівні випадки і т.д. Вирази «чорт водить», «чорт поплутав» не випадково ввійшли в обіг ще з язичницьких часів. Ці традиційні уявлення слов'ян знайшли відбиток у повістях М. Гоголя: «Но страннее всего происшествия, случающиеся на Невском проспекте» [46, с. 38]. Піскарьов сприймає появу прекрасної брюнетки як «чудо», «чудеса»: «Все положение, и контуры, и оклад лица – чудеса!» [46, с. 11].

«Чудо» («чудеса») – одне із ключових біблійних понять. У «Біблійній енциклопедії» відзначено: «Чудеса не можуть бути зроблені ані силою, ані мистецтвом людським, а лише всемогутньою силою Божою. Священне писання сповнене сказань про різноманітні чудеса від Господа або обраними від Господа мужами...» [25, с. 789]. Однак у Біблії міститься й поняття про «чудеса оманливі» (рос. *ложные*), тобто «чудеса, створені сатаною, лжехрис-

тами й лжепророками, щоб спокусити обраних» [25, с. 791]. У Євангелії від Матфея сказано: «Ібо повстануть лжехристи й лжепророки і дадуть великі знамення й чудеса, щоб спокусити, якщо можливо, обраних» (Мф. 24:24). Оскільки Піскарьов – художник, а отже, обраний, з ним відбулося «чудо» («чудеса»), яке йде не від Бога, а від чорта (диявола).

У творі наявні атрибути, пов'язані з чортівнею. Гра світла й темряви супроводжує образ незнайомки. Йдучи за нею, Піскарьов піднявся в «темную вышину» й знайшов замість «раю» той притулок, «где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым, украшающим жизнь, где женщина, эта красавица мира, венец творения, обратилась в какое-то странное, двусмысленное существо, где она вместе с чистотою души лишилась всего женского и отвратительно присвоила себе ухватки и наглости мужчины и уже перестала быть тем слабым, тем прекрасным и тем отличным от него существом» [46, с. 16]. До речі, в «Записках сумасшедшего» Поприщин, закоханий у доньку свого начальника, робить висновок: «Женщина влюблена в чорта» [46, с. 179]. У повісті «Шинель» образ кравця Петровича генетично пов'язаний із чортом. У портреті Петровича підкреслюється, що він кривий, рябий, на нозі в нього потворний величезний ніготь, який викликає асоціацію із копитом диявола. До того ж Петровича звати Григорій, а згідно з давніми народними уявленнями Грицько – одне із імен чорта (до речі, це ім'я використане у «Вечерах на хуторі близ Диканьки» М. Гоголя). Саме Петрович спокушає Акакія Акакієвича пошити нову шинель, їхня угода є своєрідною трагедією на угоду людини з дияволом, поширеної у фольклорі та в християнських легендах. Коли майор Ковальов у повісті «Нос» женеться за своїм же носом, який отримав власне життя й отримав навіть чин і відповідний мундир, герой думає: «Черт хотел подшутить надо мной» [28, с. 172].

Згідно з міфологічними уявленнями чорт здатен до різноманітних перетворень. Мотив перетворення дозволяє М. Гоголю розкрити духовну трансформацію в суспільстві, ті метаморфози, що відбуваються з людьми під впливом диявольських сил.

У петербурзьких повістях М. Гоголя знаходимо й інші міфопоетичні структури, пов'язані з фольклорними та християнськими витоками. Звернімо увагу на символіку чисел в «Невском проспекте». У помешканні незнайомки Піскар'єв побачи три жіночі постаті. Число «три», яке має міфологічне значення «весь світ у напрямі неба», а також біблійне значення Трійці [39, с. 583-584], у даному випадку отримує протилежний зміст, стаючи символом антисвіту, антитрійці, антинапрямку.

Число «чотири» теж постійно згадується в повісті «Невский проспект». Незнайомка живе в чотириповерховому будинку, там чотири ряди вікон, її квартира розташована на четвертому поверсі. Чотири – одне з магічних чисел у язичницькій та християнській міфології. «Чотири означає землю, цілісність, повноту, справедливість. У Біблії вміщено чотири Євангелія. Чотири сторони світу; чотири стани буття (ранок, день, вечір, ніч); чотири пори року (літо, осінь, зима, весна) і т.д.» [39, с. 584]. У М. Гоголя число «чотири» є своєрідним знаком руйнування всього того, що означало число «чотири» в язичницькому й християнському смислі – цілісності світу («какой-то демон искрошил весь мир»), євангельських цінностей і душі самої людини.

У повісті «Невский проспект» з'являється також сакральне число «сім» – божественне число Всесвіту. Після того, як Піскар'єв, втративши розум, зачинився у себе в кімнаті, його знайшли тільки сім днів по тому, до того ж мертвим, із перерізаним горлом. Піскар'єв, котрий прагнув до раю й вищого блаженства, котрий хотів через красу відкрити світ, пішов із життя, не здобувши ані раю, ані світу.

У петербурзьких повістях М. Гоголя своєрідно трансформуються поняття «жертва» і «кров», що мають місце в язичництві й християнстві. Піскар'єв у повісті «Невский проспект» покінчив із собою з допомогою бритви, закривавлений інструмент валявся на підлозі поруч з його тілом. Піскар'єв, як пише М. Гоголь, приносить себе в жертву «безумной страсти». Мотив жертви й мотив крові травестується в іншому епізоді повісті «Невський проспект»: на очах у поручика Пирогова чоботар Гофман готується відрізати ніс

майстру Шиллеру, тому що на один ніс, за словами Шиллера, «выходит три фунта табаку в месяц». Тобто Шиллер готовий принести свій ніс у жертву капіталу. У цьому виявляється гірка іронія письменника, котрий бачить, як міняється світ і як міняється зміст жертв, які вони приносять йому.

Іван Яковлевич, котрий знайшов ніс, був цирульником, тобто брив майора Ковальова кожен середу і кожен неділю (тут, до речі, знову стикаємося із символікою сакральних чисел «три» і «сім»). Майор Ковальов, втративши несподівано свій ніс, закривав хусткою те місце, де він раніше був, начебто у нього носом йшла кров. Усі фантастичні події, пов'язані із втратою носа майором Ковальовим, свідчать про те, що людина віддає в жертву все заради кар'єри, заради чину (невипадково Ковальов постійно підкреслював, що він майор; він звертається до свого ж носа із відповідним чиношануванням, бо бачить по мундиру, що у того чин вищий за його і т.д.).

Мотив жертви своєрідно розкривається і в повісті «Портрет». Художник Чартков жертвує своїм талантом заради слави й багатства.

Поняття «жертва» і «кров» пов'язані з відповідними обрядами принесення жертв в ім'я богів і сил природи задля отримання вищої милості. Із часів християнства ці поняття асоціюються із поняттям «завіт», «союз Бога й людини» (історія про Каїна і Авеля у Старому Заповіті; жертва Христа в ім'я людства в Новому Заповіті). Показуючи зміст жертв, які приносять люди в тогочасному світі, М. Гоголь викриває цей світ, його спотворені цінності, викривлені ідеали.

Міфопоетичні структури широко використовуються М. Булгаковим у сатиричних повістях. Перш за все відзначимо, що у цих творах розробляється мотив приходу диявола на землю, який проходить через усю творчість митця і найбільш потужно зазвучить у «Мастере и Маргарите». Утім, у повістях 1922-1926 років чортівня визначає чимало сюжетних колізій творах, а також впливає на характеристику героїв і на характеристику образу міста загалом.

Вже у повісті-фейлетоні «Похождения Чичикова» з'являється «шутник сатана», який відкрив двері у мертве царство, змальоване колись М. Гоголем,

й з нього вирушили в сучасний світ гоголівські герої. Як і в повістях М. Гоголя, розповідач М. Булгакова неодноразово використовує слово «чорт»: «Дело запуталось до того, что и черт бы в нем никакого вкуса не отыскал»; «Словом, началось черт знает что» [32, с. 239] і т.д.

Пізніше у повісті «Дьяволиада» безпосередньо з'являється слово «диявол», яке входить і в назву твору, і в один з його розділів («Дьявольский фокус»). Слід відзначити, що назва твору М. Булгакова асоціюється із назвою вірша В. Маяковського «Бюрократиада». Обидві назви створені за однією словотвірною моделлю. У М. Булгакова, як і у сатиричному вірші В. Маяковського, йдеться про бюрократичні перипетії героя, про засилля бюрократичної системи. Утім, вживання саме слова «диявол» і «дьяволиада» надає образу світу, створеного М. Булгаковим, ширшого змісту. Письменник підкреслює, що мова йде не про окремі негативні випадки із життя, а про утвердження цілої жахливої системи, згубної за своєю сутністю. Тому мотив «дьяволиади» постійно звучить у повісті, підкріплюючись іншими мотивами, символами, образами. Так, у творі акцентовано символіку числа «шість», пов'язану з образом диявола. «Пролетев шесть мраморных маршей и чуть не убив высокую перекрестившуюся старуху в наколке, он (Коротков – Т.Ш.), он оказался внизу. <...> «Кругом, через 6-й подъезд». Кальсонер мелькнул и сгинул в черной нише за стеклом. – Где шестой? Где шестой? – слабо крикнул он кому-то» [32, с. 19].

У повісті «Дьяволиада» для характеристики Кальсонера постійно вживаються слова «черный», «страшный». Коротков гине від того, що на нього насунуло щось сіре із чорними дірами, «затем кровавое солнце со звоном лопнуло у него в голове, и больше он ровно ничего не видал». Поєднання кольорових символів «чорний» і «червоний» (кров) дозволяє письменникові відтворити міфопоетичний образ світу, в якому панує диявол, жертвами якого стають люди.

У повісті «Роковые яйца» відкриття чарівного променя професором Персиковим і всі події, що згодом відбулися, теж асоціюються із жахливою

чортівнею. «Какая чудовищная случайность, что он меня отозвал, – сказал ученый, – иначе я его так бы и не заметил. Но что это сулит?.. Ведь это сулит черт знает что такое!» [32, с. 52]. Чарівний промінь професора Персикова має не тільки науково-фантастичний зміст, а ще й зміст соціальний. Не випадково промінь червоного кольору, кольору радянської символіки. Утім, червоний у міфологічних уявленнях – це ще й колір крові, колір жертви. Використання ще не дослідженого променя авантюристом Рокком призвело до трагічних наслідків у повісті – до нашествия змії на Москву. Отже, експерименти, про які йдеться у творі, мають прихований соціальний підтекст. М. Булгаков стверджує, що не можна йти ані проти законів природи, ані проти законів суспільства. Порушення природної еволюції й моральних принципів може спричинити жахливі катастрофи для всього людства. Міфологічні поняття «чорт» і «кров» у повісті «Роковые яйца» дозволяють письменникові розкрити сутність абсурдних експериментів, які відбувалися в радянському суспільстві. За контрастом до цих символічних понять використовується інший символ – храм Христа Спасителя, який нагадує про необхідність відновлення християнських цінностей, гуманістичних ідеалів. «... и высоко был виден рядом с темной и грузной шапкой храма Христа туманный, бледный месячный серп» [32, с. 49]. «На Пречистенском бульваре рождалась солнечная прорезь, а шлем Христа начал пылать» [32, с. 53]. Коли жахливий зміїний похід на Москву спинив несподіваний мороз і природну рівновагу було відновлено, образ храму Христа Спасителя знову з'являється у фіналі повісті як символ невмирущого й вічного начала: «А весной 29-го года опять затанцевала, загорелась и завертелась огнями Москва, и поять по-прежнему шаркало движение механических экипажей, и над шапкою храма Христа висел, как на ниточке, лунный серп...» [32, с. 115].

Міфологічне походження має один із центральних образів-символів повісті «Роковые яйца» – яйце. «Яйце – символ зародження Всесвіту, космічного часу і простору; цілісності; потенційності; першопочаткового хаосу; таїни життя; воскресіння, надії. <...> У християнській символіці яйце може

означати непорочне народження, життя та воскресіння» [126, с. 146]. У повісті М. Булгакова образ яйця наповнюється абсолютно протилежним змістом – це не символ життя, народження чи воскресіння, а навпаки, символ смерті, символ жахливої катастрофи, яка очікує людство.

Символ яйця у творі поєднується із мотивом диявола, який виразно втілює образ авантюриста Рокка. «А вы знаете, Олександр Семенович, – сказала Дуня, улыбаясь, – мужики в Концовке говорили, что вы антихрист. Говорят, что ваши яйца дьявольские. Грех машиной выводит» [32, с. 93]. До речі, назва села «Концовка» є не випадковою – вона втілює ідею близького кінця світу, апокаліпсису, що неминуче прийде, якщо не спинити Рокка. Отже, трансформуючи традиційну міфологічну символіку й вводячи її в сучасний контекст, М. Булгаков попереджає людство проти абсурдних експериментів і згубності насильства.

Із образом Рокка пов'язаний мотив долі, фатуму, який був поширений і в петербурзьких повістях М. Гоголя. М. Гоголь як наслідувач традицій бароко й романтизму широко використовував цей мотив, утім, поширював його не тільки на долю людини, а й на долю світу загалом, який викликав у митця глибоке занепокоєння. Мотив долі у М. Гоголя поєднувався з мотивом гри (доля грає людьми). «Дивно устроен свет наш! – думал я, идя третьего дня по Невскому проспекту и приводя на память эти два происшествия. – Как странно, как непостижимо играет нами судьба наша! Получаем ли мы того, к чему, кажется, нарочно приготовлены наши силы? Все происходит наоборот. Тому судьба дала прекраснейших лошадей, и он равнодушно катается на них, вовсе не замечая их красоты, – тогда как другой, которого сердце горит лошадиною страстью, идет пешком и довольствуется только тем, что пощелкивает языком, когда мимо его проводят рысака. Тот имеет отличного повара, но, к сожалению, такой маленький рот, что больше двух кусочков никак не может пропустить; другой имеет рот величиною в арку главного штаба, но, увы! Должен довольствоваться каким-нибудь немецким обедом из картофеля. Как странно играет нами судьба наша» [43, с. 38]. На відміну від поезики

романтизму й бароко, мотиви гри й долі автор пов'язує не з якимись інфернальними, таємничими силами, а з Петербургом, Невським проспектом – осереддям брехні й омани. «О, не верьте этому Невскому проспекту!.. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!.. <...> все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект» [43, с. 39].

В.Ш. Кривонос відзначив, що мотив долі М. Гоголь використовує й у зв'язку із вибором героєм повісті «Портрет» шляху в мистецтві: «Чартков <...> прочитує події свого життя як текст долі, де придбання портрета є знаком і передвістям: портрет покликаний радикально змінити долю художника, яка не може бути тепер, коли він несподівано розбагатів, «жалкой». Так портрет починає скеровувати його долю, визначивши вибір ним хибного шляху» [79, с. 139].

М. Булгаков використовує мотив долі не тільки у соціально-викривальній та мистецькій функції, а й у функції прогностичній. Оскільки дія в повісті «Роковые яйца», написаної в 1924 р., віднесена у недалеке майбутнє – у 1928-1929 рр., письменник прогнозує розвиток фатальних подій у суспільстві.

Поєднання язичницького й християнського, що стало характерною рисою гоголівської поетики, яскраво виявляється у повісті М. Булгакова «Собачье сердце». Шариков – своєрідна трансформація образу чорта, з ним пов'язана й чортівня, яка відбувається у творі. Із самого початку з появою Шарикова в квартирі Преображенського звучать слова «чорт», «чорний». «Куда ты, черт лохматый?! – кричала отчаянно Зина. – Вот окаянный! «Где у них тут черная лестница?..» – соображал пес» [32, с. 128]. «В ванной, в ванной, проклятый черт, сидит, – задыхаясь, закричала Зина» [32, с. 175]. Ставши людиною, Шариков говорить про себе: «Я хожу, как все люди» [32, с. 171]. Образ Шарикова, з одного боку, пов'язаний із образом антихриста, який прийшов у світ (це підкреслює і біблійний час – кінець грудня, різдвяні дні), а з іншого боку, з язичницькою традицією зображення чорта, який пос-

тає в олюдненому образі і якого народ намагався висміяти, щоби побороти страх перед стихією злого.

Те, що Шариков – своєрідна інтерпретація образу чорта, акцентовано й тим, що професор Преображенський названий у повісті «седым Фаустом» (звідси асоціація Шарикова з Мефістофелем), «божеством» (Шариков протиставлений йому за контрастом як утілення чорта, диявола). Довкола Преображенського розлите біле світло, а з образом Шарика-Шарикова пов'язані темні кольори – «черная лестница», «темный угол» і т.д.

Духовний поєдинок людини й диявола перенесений М. Булгаковим на побутовий рівень. Поміж професором Преображенським і Шариковим виникають постійні суперечки щодо прописки, документів, правил поведінки тощо. Утім, за цими смішними побутовими епізодами прихований абсурд суспільного буття, де такі, як Шариков абсолютно підходять новому радянському світові, а шариковщина (безглуздість і абсурдність) утверджується як соціальна система. І все-таки моральна перемога над чортівнею в повісті «Собачье сердце» залишається на боці добра. Професор Преображенський, «маг» і «чародей», знову перетворює Шарикова на собаку, відновлюючи природну справедливість. Як і в народно-поетичних уявленнях, добро перемагає і «чудовищная история» завершується щасливо, у чому виявляється віра письменника в перемогу духовного начала.

Отже, як бачимо, поєднання реалістичного й міфопоетичного планів дозволяє М. Гоголю й М. Булгакову створити багатогранний образ столиці, який набуває не тільки гостро соціального, а й філософсько-символічного змісту.

Із образом столиці в повістях М. Гоголя і М. Булгакова пов'язана ціла низка усталених мотивів: справжнє/несправжнє, машинерії, смерті (мертвотності), божевілья, метаморфози (трансформації), катастрофи, чортівні, жертви, чудасії та ін. Мотиви у творах письменників виконують передусім конструктивну й імагогічну функцію, тобто вони сприяють створенню цілісного образу столичного світу, який визначає всю структуру художнього твору. Ми

вже розглянули деякі мотиви (чортівні, жертви, світла/темряви, чудасії та ін.) в столичних повістях митців, тому звернімося тепер до інших.

Напрочуд потужним і повторювальним у «Невском проспекте» М. Гоголя став мотив «справжнє/несправжнє». Цей мотив виявляється і в змалюванні образу красуні, за якою женеться Піскарьов, і в змалюванні публіки, що гуляє Невським проспектом, і в зображенні деталей і явищ доволі лишньої дійсності. «... фонарь обманчивым светом своим выразил на лице ее подобие улыбки» [32, с. 14]; «...друга сидела за фортепианом и играла двумя пальцами каное-то жалкое подобие полонеза» [32, с. 15] і т.д. У фіналі «Невского проспекта» цей мотив поруч із мотивами долі й гри виходить на перший план: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется! Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка» [32, с. 38]. Як бачимо, в цьому останньому ліричному відступі про Петербург знову йдеться про заміну матеріальною деталлю образу людини, отже, як наголошує М. Гоголь, справжня столиця – це столиця не жива, в ній домінують не людські почуття, а речі, предмети. Це усвідомив врешті-решт і Піскарьов, котрого повертає до дійсності «козлиный голос разносчика»: «Старого платья продать». Вседневное и действительное странно поразило его слух» [32, с. 22]. Тут знову акцентовано предметну деталь – «старого платья продать». Світ, де все купляється й продається, де панує річ, де немає нічого справжнього, знаходить викривальну оцінку з боку М. Гоголя. С. Машинський справедливо зазначив: «Люди, мораль, звичаї – на всьому лежить відбиток особливої «фізіогномії» Петербурга, міста, в якому людські стосунки викривлені, в якому все показне, фальшиве, торжествує пошлість і гине талант і натхнення» [101, с. 184].

У повісті М. Булгакова «Дьяволиада» героям видають зарплатню продуктами виробництва: сірниками, церковним вином та ін. Утім, сірники, вироблені в радянський час, не горять, а вино зіпсоване. Кальсонер має «фальшивую» бороду і т.д. У повісті «Роковые яйца» яйця, які використовує Рокк для жахливого експерименту, виявилися несправжніми, тобто не курячими, а

змійними. В результаті цієї підміни й сталася катастрофа. У повісті «Собачье сердце» створено пародію на радянські «цінності». Образ самого Шарикова із «фальшивой булавкой на галстуке» є утіленням наскрізь фальшивої системи, де можна бути ніким й при цьому стати всім, якщо вдатися до брехні й пристосуванства.

У гоголезнавстві встановлено характерні риси гоголівського Петербурга – це місто загального обману й розпаду, місто контрастів, місто холодне й байдуже до проблем людини, власне, це місто, яке несе смерть. Мотив смерті (мертвотності) у зображенні столиці виходить на перший план у творчості М. Булгакова. Навіть те, що письменник переносить «мертвое царство» поеми М. Гоголя «Мертвые души» в новий радянський час («Похождения Чичикова»), є знаковим. Мотив смерті й надалі акцентується митцем. У «Дьяволиаде» в канцелярії, де служить Коротков, з'являється образ мертвої курки, що символізує мертвотність світу. Коли Коротков намагається поновити втрачені документи, тобто ідентифікувати себе в цьому мертвому просторі, очі його бачать оголошення: «По случаю смерти свидетельства не выдаются» [32, с. 23]. Мова тут йде про смерть «домового», утім, стилістична помилка дозволяє поширити значення слова «смерть» й на інших людей, у даному випадку – на Короткова. Отже, столиця в зображенні М. Булгакова – це мертвий бездушний простір, тому в ньому закономірно гинуть люди. «Дьяволиада» завершується смертю Короткова. У «Роковых яйцах» в результаті жахливого експерименту загинув і Рокк, і професор Персигов, і ледь не загинула вся Москва.

Одним із наскрізних мотивів у творчості М. Булгакова є також мотив машинерії. Автор підкреслює механічність рухів і вчинків героїв, котрі потрапляють в умови мертвого простору. Сама столиця у М. Булгакова перетворюється на грандіозну машину, котра знищує «маленьку людину». Одним із яскравих символів у сатиричних повістях письменника є образ органу з мідними трубами. Кальсонер, у якого Коротков хотів добитися справедливості, зникає в органі серед мідних труб. А невдовзі герой чує жахливі неживі ако-

рди: «Шумел, гремел пожар московский...» [32, с. 26]. Із чорного отвору органу періодично з'являються обличчя то Кальсонера, то Пантелеймона, з якими відбувається метаморфоза. Врешті-решт «машина, провернув первые застоявшиеся волны, пошла ровно, тысячеголовым, львиным ревом и звоном наполняя пустынные залы Спимата» [32, с. 27]. У гротескному образі органу, в якому зникають персонажі і з якого вони потім виходять у зміненому вигляді, втілено жахливу столичну машинерію, яка знищує в людині все людське.

Образ диявольської машини з'являється і в «Рокових яйцах». Рокк випитує у професора Персикова, як збудувати камеру, в якій можна провести експеримент із яйцями. Дуня зауважує: «Грех машиной выводит...» [32, с. 93].

Чимало мотивів у творчості М. Булгакова, крім імагогічної й конструктивної функції, виконують ще функцію прогностичну. Це стосується передусім мотивів смерті, катастрофи, божевілля. Вони відіграють особливу роль у сатиричних повістях митця, які можна розглядати як повісті-антиутопії, які створювалися в період формування нової радянської системи. М. Булгаков не тільки констатує й дає оцінку певним явищам, а ще й продовжує їх у часі, тобто робить художній прогноз щодо розвитку суспільства, що є характерною ознакою антиутопії. Показовою у цьому плані є повість «Роковые яйца», дія якої відбувається в недалекому майбутньому – 1928-1929 рр. Письменник попереджає суспільство, що відхилення від законів природної та соціальної еволюції несе людству смертельну небезпеку. З цією метою яскраво змальований похід зміїв на Москву, яка перетворюється на місто всезагального божевілля. «Никуда я не пойду, – проговорил он (Персиков – Т.Ш.), – это просто глупость, – они мечутся, как сумасшедшие... ну, а если вся Москва сошла с ума, то куда же я уйду. <...> Искраженные лица, разорванные платья запрыгали в коридорах, и кто-то выстрелил. <...> – Это форменное сумасшествие...» [32, с. 113-114]. Поширений у М. Гоголя мотив божевілля використовується як своєрідний вихід, звільнення героя від божевільної дійсності (По-

прищин, Піскарьов). У М. Булгакова, як бачимо, герой не знаходить виходу із загального божевілья й гине від божевільного натовпу.

У зображенні образу столиці М. Гоголь і М. Булгаков нерідко вдаються до персоніфікації міста, а також до узагальнених описів. Згадаймо відомі ліричні відступи в «Невском проспекте» про Петербург і в «Роковых яйцах» про Москву. Можна простежити динаміку узагальнених описів столиць у повістях М. Гоголя й М. Булгакова. М. Гоголь зображує спочатку парадний бік Петербурга, а потім викриває той світ, де «все обман» і де «сам демон» запалює ліхтарі. У повісті М. Булгакова Москва зображена в історичній перспективі. У період громадянської війни й воєнного комунізму в Москві зупиняється навіть час («часы, врезанные в стену дома на углу Герцена и Моховой, остановились»), але згодом життя в Москві відновлюється. Інститут зоології пофарбували, і в ньому знову закипіло життя. «Она (Москва – Т.Ш.) светилась, огни танцевали, гасли и вспыхивали. На Театральной площади вертелись белые фонари автобусов, зеленые огни трамваев. <...> Театральный подъезд, Неглинный и Лубянка пылали белыми и фиолетовыми полосами, брызгали лучами, выли сигналами, клубились пылью» [32, с. 74-75]. Звернімо увагу на колористичну лексику, яка виконує тут символічну роль. На відміну від чорних і сірих кольорів, що переважали в першій частині повісті, відродження життя в Москві показано через різнокольорову гаму. У такий спосіб М. Булгаков втілює думку про можливість оновлення життя столиці й усього суспільства. Утім, в результаті жахливих експериментів Рокка Москва знову змінюється. «Пылала бешеная электрическая ночь в Москве. <...> Москва объявлялась на военном положении. <...> В квартирах роняли и били посуду и цветочные вазоны, бегали, задевая за углы, разматывали и сматывали какие-то узлы и чемоданы, ой надежде пробраться на Каланчевскую площадь, на Ярославский вокзал. Увы, все вокзалы, веущие на север и восток, были оцеплены густейшим слоем пехоты... Очень далеко на небе дрожал отсвет пожара, и слышались, колыша густую черноту августа, непрерывные удары пушек» [32, с. 109-110]. Як бачимо, колористична гама тут знову міняється –

чорний колір ночі й криваві відблиски пожежі визначають трагічну атмосферу в Москві напередодні катастрофи. Якщо в «Дьяволиаде» мотив переслідування був пов'язаний із образом одного Короткова, то в «Роковых яйцах» вся Москва знаходиться в ситуації переслідування з боку жажливої (й фатальної) сили. І виходу із замкненого простору, як бачимо, немає («все вокзалы... оцеплены»). Кульмінаційний момент у зображенні Москви в повісті М. Булгакова – це змалювання загального божевілля й розправа над Персиковим. «Остервеневшая Москва», як пише М. Булгаков, була врятована несподіваним морозом, який несподівано вдарив у серпні.

До речі, символічний образ морозу у творчості М. Булгакова корелює із повістями М. Гоголя. Петербурзький мороз – ворог усіх, хто отримує 400 рублів, зауважує розповідач у повісті «Шинель». Суворий петербурзький клімат позначився навіть на кольорі обличчя Акакія Акакієвича. Власне від петербурзького вітру, втративши шинель, захворів Башмачкін. Отже, вітер, мороз, холод – це знаки простору Петербурга у творах М. Гоголя. У повісті М. Булгакова «Роковые яйца» мороз несподівано виступає у рятівній функції. «Морозный бог на машине» – так називається останній розділ твору, де за законами античної трагедії всі конфлікти вирішує «бог із машини». У цьому виявляється літературна гра письменника із відомими мотивами й прийомами класики, що сприяє втіленню оптимістичної надії митця на краще, на відновлення природної гармонії і соціальної рівноваги.

Активно використовуючи гоголівські традиції в зображенні мертвого столичного світу М. Булгаков здійснює власні художні відкриття, шукає нові прийоми зображення, що засвідчують його зв'язок із модернізмом і постмодернізмом. Це стосується передусім широкого використання різноманітних форм і засобів інтертекстуальності.

У монографії М. Степанова «Сатира Михайла Булгакова в контексті російської сатири XIX – першої половини XX століть» серед інших вміщено розділ «Булгаков і Гоголь», у якому автор відзначив міжтекстові зв'язки гоголівських і булгаковських творів. Одна із характерних особливостей поети-

ки М.Булгакова, на думку М. Степанова, – «поєднання фантастичного випадку і реально-побутових подробиць в описах», що є рисою, сприйнятою від М. Гоголя [135, с. 24]. Зображення абсурдних, анекдотичних історій, в яких у парадоксальному вигляді постає дійсність, теж зближує сатиру М. Булгакова і М. Гоголя. Як і М. Гоголь, М. Булгаков вважає за необхідне, пише М. Степанов, «сміятися сильно над тим, що гідне осміяння всезагального» [135, с. 24]. Крім того, сатиричні твори обох митців єднає суміщення реалістичних описів і сатиричне загострення, переплетення дійсного і фантастичного, використання гротеску й карнавалізації, злиття трагічного й комічного, високий ступінь узагальнення.

Досліджуючи драматургію М. Булгакова, О. Кобзар у книзі «Драматургія Михайла Булгакова: діалог текстів і культур» [77] слушно відзначає, що інтертекстуальність є характерною ознакою стилю письменника і виявляється на різних рівнях його творів: образному, просторовому, часовому, мотивному, сюжетно-композиційному, жанровому та ін.

Хоча останнім часом явище інтертекстуальності в творчості М. Булгакова привертає все більшу увагу дослідників, міжтекстові зв'язки сатиричних повістей М. Булгакова і М. Гоголя досліджені недостатньо, тому розглянемо їх більш детально.

У повісті-фейлетоні «Похождения Чичикова» інтертекстуальність організовує сюжет і композицію твору. М. Булгаков переносить гоголівських героїв у сучасну йому дійсність – Москву 1920-х років, що сприяє утвердженню думки про омертвіння дійсності. Оскільки Чичиков, Собакевич, Коробочка та інші знаходять певне місце, збагачуються й пристосовуються в новій радянській системі, ця дійсність, робить висновки письменник, є аморальною і абсурдною по своїй сутності. Епіграф з поеми «Мертвые души» актуалізує відомий гоголівський мотив нестримного польоту трійки, яка несеся «неведомо куда»:

– Держи, держи, дурак! – кричал Чичиков Селифану.

– Вот я тебя палашом! – кричал скакавший навстречу фельдъегерь, с усами в аршин. – Не видишь, леший дери твою душу, казенный экипаж [32, с. 331].

Й надалі думка про «політ» звучить доволі потужно в тексті: «Пролетая как-то раз в автомобиле по Кузнецкому, встретил Ноздрева» [32, с. 333]; «Тогда Чичиков, не теряя времени, полетел куда следует» [32, с. 335]; «Какой же русский не любит быстрой езды?!» [32, с. 339]. Оскільки птиця-трійка у М. Гоголя є символом Росії, М. Булгаков з допомогою цього образу замислюється над перспективою нової радянської країни, яка теж, як і Росія у М. Гоголя, викликає тривогу й жах.

У повісті-фейлетоні «Похождения Чичикова» розробляються відомі гоголівські мотиви: купівлі-продажу (Чичиков скуповує і продає в Москві безліч товарів), чудасії (Чичиков неймовірним способом оселяється в Москві й з допомогою «шутника сатаны» здобуває успіху, «словом, произвел чудеса»), служби (літаючи по різних установах, Чичиков скрізь бачить «своїх»), мертвотності («зашевелилось мертвое царство»), носа («изгадил репутацию так, что некуда носа показать»), чортівні («сам черт не мог разобраться», «черт налетел»), чуток («как искра побежала крылатая молва», «по Москве загудел слух») та ін.

Цікаво, що в повісті-фейлетоні М. Булгакова простежується нашарування художніх компонентів, які походять із різних гоголівських текстів. Так, у «Похождениях Чичикова» поєднуються образи й мотиви з «Мертвых душ», «Ревізора» й сатиричних повістей М. Гоголя («Нос», «Повесть о капитане Копейкине»). «Взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь, и, войдя в контакт с бывшим городничим, разметал какой-то забор, поставил вежи, чтобы было похоже на планировку, а насчет денег, отпущенных на электрификацию, написал, что их у него отняли банды капитана Копейкина. Словом, произвел чудеса» [32, с. 235]. «Поворотя во двор, в третьем этаже направо, спросить в справочном бюро штаб-офицершу Подточину. <...> Крикнули инструктора Бобчинского» [32, с. 237].

Поєднання різних гоголівських образів і мотивів використовується М. Булгаковим з метою широкого художнього узагальнення, створення образу нової столиці, в якій, незважаючи на історичні зміни, в моральному плані, на думку письменника, нічого не змінилося: тут так само панує культ грошей, чину, кар'єри, а людина нівелюється. Образи мертвих душ – селян із поеми М. Гоголя «Мертвые души» трансформуються в мертві душі чиновників, яких ніхто ніколи не бачить: «За заведующего – Неуважай-Корыто. За секретаря – Кувшинное Рыло» [32, с. 238].

Форми вияву інтертекстуальності в «Похождениях Чичикова» різноманітні: використання імен гоголівських персонажів, точних і неточних гоголівських цитат, алюзії та ремінісценції, іронія, стилізація тощо. Провідна креативна роль у повісті-фейлетоні М. Булгакова належить авторові, творча фантазія якого викликала до життя гоголівські тексти, що стали своєрідною призмою для зображення сучасної йому дійсності. У М. Булгакова, як і М. Гоголя, – автор не тільки висловлює емоційні оцінки, прямо заявляє свою позицію (ліризм, що був характерною ознакою поеми «Мертвые души», виявляється й у творі М. Булгакова), але і є абсолютним господарем тексту, який створюється силою його уяви, а це, безперечно, риса постмодернізму.

Літературна гра з іншими текстами простежується й в інших сатиричних повістях М. Булгакова. Так, у повісті «Дьяволиада» Короткову, як і Башмачкіну, загрожують якісь «люди с усами». У «Шинели» люди з вусами (виразна деталь заміняє цілісний образ людини) вкрали в Акакія Акакієвича шинель. У «Дьяволиаде» люди з вусами крадуть у героя документи. Обидва ці випадки для героїв стають фатальними й призводять їх до смерті.

У повісті «Роковые яйца» потужно звучать музичні мотиви. Персиков чує з радіоприймача «вагнеровский полет валькирий в Большом театре», що створює відчуття присутності нечистої сили. Мотив неможливості протистояння фатуму посилює дуєт з «Пиковой дамы»: «Хрупкая Лиза из «Пиковой дамы» смешала в дуэте свой голос с голосом страстной Полины и унеслась в лунную высь, как видение старого и все-таки бесконечно милого, до слез

очаровывающего режима» [32, с. 91]. Характерно, що перед лицем небезпеки Рокк, котрий замислив жахливий протиприродний експеримент і став загрозою для суспільства, інтуїтивно звертається до класики – грає на флейті вальс із «Евгения Онегина», знаходячи в цьому духовну опору й порятунок. Образ пам'ятника Пушкіну з'являється ще в «Похождениях Чичикова» (так Чичиков вказує в анкеті свою адресу). Пам'ятник поетові як символ творчості, свободи й гармонії протиставлений суспільному абсурду, який викриває письменник у творі. Вальс із «Евгения Онегина» в «Роковых яйцах» виконує схожу функцію – він нагадує про те, що, незважаючи на трансформації суспільства, необхідно повернути людину до духовного джерела, до моральних цінностей, які в даному випадку символізує російська класика. Надія на Пушкіна, віра в переможну силу Слова звучить у творах постмодернізму (Т. Толстой, В. Пелевіна, Л. Петрушевської, В. Маканіна та ін.). У цьому смислі М. Булгаков можна вважати провісником тих перспективних тенденцій, що виявилися в російській літературі в подальшому.

Отже, на підставі проведеного в першому підрозділі дослідження повістей М. Гоголя і М. Булгакова можна стверджувати, що столиця у творчості обох митців постає в різних художніх ракурсах. Поєднання реалістичного й міфопоетичного планів дозволяє письменникам створити узагальнений образ світу, що стає моделлю трагічного буття. Петербурзькі повісті М. Гоголя й московські повісті М. Булгакова об'єднує низка мотивів, які всебічно розкривають абсурд столичної дійсності (купівлі-продажу, ночі-світла, чортівні, чудасії та ін.). М. Булгаков є спадкоємцем М. Гоголя у поєднанні реалістичних деталей та узагальнюючих описів, використанні характерних прийомів метонімії, фантастичних перетворень простору та ін. Утім, наслідуючи традиції, М. Булгаков звертається й до новітніх засобів письма, зокрема до різних форм і видів інтертекстуальності, що дозволяють показати образ столиці в культурологічному аспекті й утвердити пріоритет духовних цінностей на протигагу соціальному абсурду.

ЗОБРАЖЕННЯ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ»

Великим художнім відкриттям О. Пушкіна і М. Гоголя став образ «маленької людини», який визначив на багато десятиліть вперед рух російської літератури. Як пише Г.П. Макогоненко, вже «Пушкін створює ситуацію, коли ображена людина, маленька, беззахисна, лишається сам на сам із містом» [94, с. 9]. У творах О. Пушкіна «Станционный смотритель», «Медный всадник» та інших «маленька людина» стикається із ворожістю й несправедливістю довколишнього світу, втіленням якого став Петербург. М. Гоголь продовжує пушкінську лінію зображення «маленької людини», поглиблюючи її образ і акцентуючи «непарадний бік» столичного життя, який для «маленької людини» обертається на трагедію. До зображення «маленької людини» пізніше зверталися Ф. Достоевський, М. Салтиков-Шчедрін, А. Чехов, О. Купрін, О. Бунін, А. Платонов та інші. У сатиричних повістях М. Булгакова теж знайшла розвиток ця традиція.

Т. Агаєва слушно відзначила не тільки реалістичний, а й міфопоетичний зміст образу «маленької людини» у творчості М. Гоголя. «Гоголівські герої, психологічні й побутові ситуації у їхньому житті настільки історично конкретизовані, що набувають характеру універсально-узагальнюючих пробразів, побудованих без допомоги міфологічної фантазії, але, безперечно, міфопоетичних. Таким чином, міфічні його герої, які в прагненні протистояти тиску фантасмагоричної петербурзької дійсності створюють певні підгрупи гоголівського петербурзького тексту – міф про самозванця, міф про мрійника і міф про переписувача, що перетинаються з більш значним його творінням – міфом про Петербург» [2, с. 10]. Справді, образ «маленької людини» у М. Гоголя – це не тільки відображення життя пересічної людини в конкретних, звичних для неї обставинах, але й своєрідна притча про людину, втілення філософських роздумів письменника про трагізм долі людини, про її стосунки зі світом та людством. Завдяки міфопоетичності, притчевості образ

«маленької людини» вийшов за межі гоголівського тексту й дав поштовх для пошуків наступних поколінь митців, зокрема М. Булгакова.

Типологічні зв'язки між образами «маленьких людей» письменників яскраво виявляються при зіставленні повістей «Шинель» М. Гоголя і «Дьяволиада» М. Булгакова. Повісті М. Гоголя і М. Булгакова розпочинаються із характеристики світу, де живуть його герої. У «Шинелі» автор не називає точного місця, де відбуваються події, а лише зазначає, що «в одном департаменте служил один чиновник», «он был то, что называют вечный титулярный советник» [32, с. 121]. Слова «в одном» і «один» набувають широкого узагальненого значення: мова йде не про окремий випадок із життя конкретної людини, а загалом про суспільну систему, де людина сама по собі нічого не варта, важливим є тільки її чин, що й підкреслено митцем. Ім'я головного героя із самого початку твору не називається автором, і це теж стає своєрідним засобом характеристики мертвого й бездушного світу. Тут людина не є людиною, вона не живе повною мірою, не має навіть свого імені, адже тільки чин визначає систему стосунків у такому світі.

Хоча М. Булгаков точно вказує на місце, де відбуваються події, – Главцентрбазспімат («Главная База Спичечных материалов»), і одразу знайомить нас зі своїм героєм, називаючи його прізвище, але мотив чину й безособовості й тут домінує. Коротков, як і Башмачкін, знаходиться на найнижчому щаблі бюрократичного світу, він – звичайний «штатный делопроизводитель», яких у 1920-х роках було тисячі і які ставали гвинтиками радянської системи. «Штатный делопроизводитель» – це той самий «титулярный советник», тільки вже нового часу. «Маленька людина» постає у центрі уваги М. Булгакова, як і у його великого попередника.

Столичний світ постійно нагадує про себе в повістях М. Гоголя і М. Булгакова. Він визначає спосіб життя героїв, їхній життєвий простір, стосунки з людьми, емоції, хвороби героїв й нарешті – смерть. Уже на перших сторінках повісті «Шинель» письменник підкреслює колір обличчя Башмачкіна – «с цветом лица что называется геморроидальным!.. Что ж делать! Ви-

новат петербургский климат» [32, с. 121]. Петербург потім буде постійно супроводжувати (а точніше – переслідувати) героя протягом усього твору. «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз, хотя, впрочем, и говорят, что он очень здоров» [32, с. 126]. Хоча в цих фрагментах мова йде про суворий петербурзький клімат, але з підтексту читач розуміє, що не клімат власне визначає колізії, які відбулися з Башмачкіним. Холодно, безпритульно, незатишно в цьому місті людині. Вона нікому не потрібна, ніхто не простягне їй руку допомоги й підтримки. Саме тут, у Петербурзі, Башмачкін опинився сам на сам зі своїм великим горем, коли зносилася стара шинель. Тут, у Петербурзі, він ступає по кам'яних плитах як можна обережніше, щоб не стерти черевиків і заощадити копійку на нову шинель. Тут, у Петербурзі, де повз нього щодня проходять тисячі людей, Акакій Акакієвич настільки самотній, що навіть нова шинель здається йому бажаною подругою: «...как будто он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто иная, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» [32, с. 134].

У психологічному сприйнятті Акакія Акакієвича Петербург постає в якомусь змішаному (деформованому, спотвореному) вигляді, як жахливий фантом, що тяжіє над його долею: «все, что ни есть в Петербурге, все улицы и дома слились и смешались так в голове, что весьма трудно достать оттуда что-нибудь в порядочном виде» [32, с. 137]. Із появою нової шинелі Башмачкін раптово відкриває для себе новий, інший Петербург, тобто починає розрізняти окремі обриси світу, де він жив: «Пешеходы стали мелькать чаще, начали попадаться и дамы, красиво одетые, на мужчинах попадались бобровые воротники, реже встречались ваньки с деревянными решетчатыми своими санками, утыканными позолоченными гвоздочками, – напротив, все попадались лихачи в малиновых бархатных шапках, с лакированными санками, с

медвежьи одеялами, и пролетали улицу, визжа колесами по снегу, кареты с убранными козлами. Акакий Акакиевич глядел на это как на новость...» [32, с. 137]. Однак Петербург залишається для «маленької людини» холодною й мертвою пустелею, безмежною, як море, де людина не має ані захисту, ані притулку. Саме ці порівняння – пустеля, море – з'являються в описах Петербурга, що передують сцені пограбування Башмачкіна. Жахлива пустеля лякає маленького героя: «Он приблизился к тому месту, где перерезывалась улица бесконечною площадью с едва видными на другой стороне ее домами, которая глядела страшною пустынею» [32, с. 139]. Петербург мовчки спостерігає за тим, як з Акакія Акакієвича якісь невідомі люди знімають шинель, а потім стає мовчазним свідком марних спроб добитися справедливості. Звертаючись до різних посадових осіб, Башмачкін відчуває пронизливий холод, що з усіх боків віє від петербурзьких установ. А після того, як «одно значительное лицо» остаточно зруйнувало його надії на захист, петербурзький вітер стає ще холоднішим і спричиняє смертельну хворобу героя: «Он не слышал ни рук, ни ног. В жизнь свою он не был еще так сильно распечен генералом, да еще чужим. Он шел по выюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу, и добрался он домой, не в силах будучи сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель. Так сильно бывает надлежащее распеканье! На другой же день обнаружилась у него сильная горячка. Благодаря великодушному вспомоществованию петербургского климата болезнь пошла быстрее, чем можно было ожидать...» [46, с. 146]. Отже, Петербург відібрав у Акакія Акакієвича не просто шинель, а останню надію й смисл життя. І це призводить до хвороби героя, а згодом і до його смерті. Мотиви нівелювання й відчуження особистості звучать у рядках, де йдеться про загибель героя: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было» [46, с. 147].

Отже, Петербург постає у повісті М. Гоголя «Шинель» як символ холоду й смерті. Це місто, де відмирає все живе, де гине людина, де втрачаються надії й сподівання. Мотив смерті нерозривно поєднаний із образом Петербурга, і ця єдність підкреслена автором у фантастичному фіналі повісті. «По Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подальше стал показывать мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной Шинели и под видом стащенной Шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие Шинели...» [2, с. 147]. У фантастичній розв'язці М. Гоголь стверджує думку про те, що у місті, яке несе смерть, де людина пограбована й ображена, людині ніде шукати захисту, окрім потойбічної сили. Ця думка згодом потужно пролунає в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова: «Когда люди совершенно ограблены, им негде искать защиты, как у потусторонней силы».

Мертвий і бездушний світ столиці змальований на сторінках повісті М. Булгакова «Дьяволиада». Засобами гротеску М. Булгаков розвінчує жахливу машинерію, що оточує «маленького» героя – Короткова. Москва постає мертвою машиною, яка нещадно насувається на людину. Коротков сприймає московську канцелярію як величезний механічний орган, з якого лине гучна мелодія:

«Шумел, гремел пожар московский...

Ды-ым расстилалася по реке-е.

А на стенах ворот кремлевских...

Стоял он в черном сюртуке...» [32, с. 26-27].

Пожежа, кремлівська брама, чорний колір – знаки невідвортної смерті, яка скрізь підстерігає героя.

Мотив смерті є найпотужнішим у повістях М. Гоголя і М. Булгакова. Оточуюча «маленьких» чиновників система знищує у їхніх душах усе живе, вона губить у них почуття, бажання й врешті-решт знищує і самих героїв. Мотив смерті, який звучав у повісті «Шинель», акцентований М. Булгаковим у підзаголовку («Повесть о том, как близнецы погубили делопроизводите-

ля»)), у першій же характеристиці героя («Коротков совершенно вытравил у себя в душе мысль, что существуют на свете так называемые превратности судьбы...» [32, с. 7]), а також у символічному образі мертвої курки зі зламаною шиєю (касир «вернулся через четверть часа с большой мертвой курицей со свернутой шеей. Курицу он положил на портфель, на курицу – свою правую руку...» [32, с. 7]). Ця мертва курка, покладена на портфель, у повісті М. Булгакова стає своєрідним символом згубності нової соціальної системи.

Звернімо увагу на те, що як Башмачкін у М. Гоголя, так і Коротков у М. Булгакова знищує («вытравливает») у собі всі людські почуття. Ані жінки, ані мрії не хвилювали його уяву. Щоправда Башмачкін лише одного разу зацікавився жінкою – коли в нього з'явилася нова шинель, тобто нова шинель дала йому слабку надію долучитися до того світу, який раніше для нього був зачинений. Утім, жінка не звернула ніякої уваги на Акакія Акакієвича, і надія виявилася марною. А Коротковим, навпаки, зацікавилася одна із машиністок канцелярії. Але герой, котрий втратив у собі все живе, до того ж втратив і документи (що за радянських часів було рівнозначно смерті!), сам свідомо відмовляється від людського щастя: «Я не хочу! – плаксиво вскричал Коротков. – Товарищ! Я спешу. Что вы?... – Пустите меня! – визгнул Коротков и, вырвав руку, с проклятием кинулся вниз по лестнице» [32, с. 19].

Мотив смерті отримує цікаве розв'язання у фіналі повістей М. Гоголя і М. Булгакова. Смерть стає звільненням героїв від жаху й того «машинного», бездушного світу, де вони не жили по-справжньому й не були людьми у повному смислі цього слова. Тільки після смерті привид Акакія Акакієвича здобуває бажану свободу й постає над містом як вічний докір йому і як його вища кара. А Коротков, за яким у фіналі йде полювання і який тікає від «серых фуражек», тільки перед смертю усвідомлює справжню сутність міста, де він жив: «Перед Коротковым сразу открылось чудосочное солнце над самой головой, бледненькое небо, ветерок и промерзший асфальт. Снизу и снаружи город дал знать тревожным, смягченным гулом... Коротков подскочил к парапету, влез на него и глянул вниз. Сердце его замерло. Открылись перед

ним кровли домов, казавшихся приплюснутими и маленькими, площадь, по которой ползали трамваи, и жучки-народ, и тотчас Коротков разглядел серенькие фигурки, проплясавшие к подъезду по щели переулка...» [32, с. 41]. Акакій Акакієвич лише один раз у житті (і то в лихоманці!) промовляє «самые страшные слова», спрямовані проти системи. І Коротков тільки перед смертю зважується на відкритий протест проти мертвого міста: «Отвага смерти хлынула ему в душу. Цепляясь и балансируя, Коротков взобрался на столб парапета, покачнулся на нем, вытянулся во весь рост и крикнул:

– Лучше смерть, чем позор!» [32, с. 42].

Засоби характеротворення «маленьких» чиновників у повістях М. Гоголя і М. Булгакова багато в чому є схожими. Обидва митці подають портрети головних героїв лише кількома окремими штрихами. Про Акакія Акакієвича в «Шинели» сказано небагато: «чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный, низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным!...» [46, с. 121]. А про Короткова й того менше: «нежный, тихий блондин» [32, с. 7]. Отже, читач нічого конкретного не знає про цих чиновників: добрі вони чи злі, які в них надії та сподівання, що приховано в глибинах їхніх душ. Прізвища героїв теж корелюють між собою: *Коротков* – одне з непримітних російських прізвищ, як і *Баимачкін*. До речі, слово «короткий» означає невеличкий, тобто маленький, що підкреслює орієнтацію М. Булгакова на класичну традицію зображення «маленької людини». На противагу непримітним прізвищам, імена героїв, навпаки, гучні й промовисті: Акакій («незлюбивий», ім'я героя відсилає до Життя Акакія Синайського, відомого своєю покорою і незлюбивістю) і Варфоломей (ім'я одно із апостолів Господа, названий в Євангелії від Іоанна). Поєднання біблійних імен з «непримітними» прізвищами героїв сприяє створенню міфопоетичного, притчового змісту образів «маленьких людей».

Відсутність прямих характеристик героїв теж є значущим у повістях М. Гоголя і М. Булгакова. Письменники підкреслюють ідею про те, що потрібно поважати й любити кожну людину, незалежно від того, яка вона, бо вона – *«брат твій»* (така думка особливо виразно звучить у повісті М. Гоголя в епізоді про зустріч Акакія Акакієвича з одним молодим чиновником, якого схвилювало зневажливе ставлення до Башмачкіна в канцелярії).

Останній розділ повісті М. Булгакова названий «Парфорсное кино и бездна», що є доволі символічним. У ХІХ ст. був поширеним вираз «парфорсне полювання» (з фр. *par force* – із застосуванням сили) – кінне полювання із собаками на звіра. У повісті М. Булгакова йдеться про полювання на людину. Радянська система перетворюється на жахливу силу, що переслідує «маленького» Короткова. Мотив переслідування присутній і в повісті М. Гоголя «Шинель», особливо у сцені викрадення шинелі. Цей мотив потужно звучить і в повісті «Записки сумасшедшего», у фіналі якої лунає відчайдушний крик головного героя, котрому немає місця на цьому світі.

Утім, М. Гоголь і М. Булгаков засобами фантастики дають своїм героям сили протистояти переслідуванню з боку бездушного й абсурдного світу. У фіналі повісті «Шинель» Акакій Акакієвич сам тепер переслідує «значительное лицо». А Коротков, хоча й загинув, але перед тим з переможним криком зумів хоча б на мить піднятися над темним світом й померти вільною людиною. Повість «Записки сумасшедшего» завершує емоційний ліричний монолог головного героя, котрий волає про порятунок: «Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихрь, коней! Садись, мой ямщик, звени, колокольчик, взвейтись, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего...» [46, с. 184]. Образ коня у слов'янському фольклорі має символічний зміст – це «символ сонця і водночас потустороннього світу, циклічного розвитку світу, символ нестримних пристрастей та інстинктів, чоловічого начала, інтуїтивного пізнання, волі, вірності, відданості» [126, с. 66]. М. Гоголь поєднує в образі коня фольклорний і християнський зміст – «тройка быстрых, как вихрь, коней». Сакральне число «три» асо-

ціюється із Трійцею. Отже, мотив переслідування героя у повісті «Записки сумасшедшего» поєднаний із мотивом звільнення героя і його виходом за межі земного світу – у світ волі й християнських цінностей.

Отже, у повісті «Дьяволиада» М.Булгаков розвиває гоголівські традиції на матеріалі радянської дійсності. Акакій Акакієвич, Поприщин у М.Гоголя і Коротков у М.Булгакова постають як «гвинтики» процесу спустошення особистості людини, що стала частиною бюрократичної машини. Показуючи антинародне єство Петербурга і Москви, М.Гоголь і М. Булгаков розкривають трагічну долю особистості. Письменники стверджують, що місто з його прагматизмом і засиллям чину, з його бездушністю і жорстокістю спотворює особистість, позбавляє її індивідуальності та навіть самого життя. Спотворення світу і викривлення людської душі викликало різкий осуд у письменників-гуманістів. М.Гоголь надає образу Петербурга «риси міфу про «антихристове царство» [99, с. 9]. М. Булгаков також підкреслює «диявольську сутність» Москви радянських часів, що стане наскрізним символом у всіх творах митця аж до роману «Мастер и Маргарита».

Необхідність нової шинелі стає вихідною ситуацією, яка рухає сюжет, сприяє зміні життя гоголівського героя. Герой «Шинели» зображений у чужому для нього стилі соціальної поведінки. Використовуючи прийом сюжетного паралелізму, письменник послідовно показує новий стиль життя героя у дзеркально протилежному відображенні по відношенню до попереднього. У повісті чітко виділяються два періоди в житті героя, які умовно можна позначити як «період капота» (або переписування) і «період шинелі» [33, с.142-146]. С.Г.Бочаров справедливо зазначає, що «історія придбання нової шинелі є спробою героя ніби втілитися у форми оточуючого світу, увійти в його вимір» [29, с. 437].

Подібне роздвоєння відбувається і з булгаковським героєм, котрий має у собі людське та бюрократичне. Після свого звільнення Коротков усвідомлює подвоєння свого єства.

Письменники у своїх повістях виявляють діалектику чиновницьких відносин, бюрократичну драбину, на якій є нижній і верхній щаблі, а кожна людина має пристосовуватися до свого «щабля» й підтримувати таким чином всю бюрократичну систему. Башмачкін і «значительное лицо», Коротков і Кальсонер як чиновники опиняються під тиском соціальних законів бюрократичної ієрархії. Їхня сфера життя вичерпується департаментом, їхня людська природа спотворюється під вагою бюрократизму. Повне підкорення людини загальноприйнятому стандарту, перетворення її на чиновника, гвинтик величезного державного механізму якраз і підкреслюється в сюжетних паралелях.

Характер Короткова поданий у «готовому» вигляді, ніби герой народився на своїй посаді, як і гоголівський Акакій Акакійович – титулярним радником. Характери головних героїв повістей письменників детерміновані середовищем. Ситуація, що розмикає ці залізні пруті бюрократичного світу, порушує необхідність підкорення людини всесильній магії чину, – викрадення шинелі та несправедливе звільнення. Ця ситуація визначає різкий перелом в характерах, звичках, поведінці героїв. У формалізовану систему вперше проникає сутнісне начало, яке якраз і зриває з допомогою фантастики оболонку з буденного, застиглого, звичного, непорушного.

У стані потрясіння Башмачкін вперше в житті ніби «випадає» з департаментського розкладу і не йде на службу, хоча й не захворів. Це стає першим кроком героя на шляху відкриття власної сутності, гідності, людяності, бажання захисту власних прав. Втрата Коротковим робочого місця теж спонукає героя хоча б на коротку мить відчувати себе людиною.

Слідом за М.Гоголем М.Булгаков показав поглинання людини чином, світом паперів, бездушним містом. Однак обидва письменники з поваги й милосердя до «маленької» людини р,skmibkb її внутрішній світ, наблизили її трагедію до читачів і показали ті приховані сили, ті людські якості, що, попри все, ще живуть в людині. М.Булгаков постійно підкреслює зв'язок своєї повісті з художньою традицією М. Гоголя. Як справедливо зазначає С. Фро-

лова, гоголівська традиція в «Дьяволиаде» – «це свідчення сучасника, який повторив шлях свого попередника, заново відкрив його світ і підтвердив істинність побаченого до нього своїми власними новими спостереженнями» [145, с. 35].

Образи «маленьких людей» М. Гоголя і М. Булгакова єднає ціла низка взаємопов'язаних мотивів. Найпотужнішими з них стали мотив сирітства, мотив заміни, мотив переслідування, мотив хвороби (божевілля) та ін. Герої М. Гоголя й М. Булгакова почуваються безпритульними й самотніми у великій і людній столиці. Сирітство зображується письменниками не в родовому, а вселюдському масштабі. У фіналі «Записок сумасшедшего» акцентовано мотиви сирітства й хвороби: «... прижми ко груди своїй бедного сиротку! ему нет места на свете! его гонят! Матушка! пожалей о своем больном дитятке!..» [46, с. 184].

Слідом за М. Гоголем М. Булгаков підкреслює тотальне сирітство й нівеляцію людини у світі. Вже в «Похождениях Чичикова» накреслений мотив заміни людини: «Уволили. Послали на биржу труда. Оттуда командировали: на место Петрушки – плюшкинского Прошку, на место Селифана – Григория Доезжай-не-Доедешь» [32, с. 238]. Цей мотив набуває сюжетотворчого значення в повісті «Дьяволиада». Ще до драматичних подій у своєму житті Коротков позбавлений родинних зв'язків, він нікому не потрібен і в нього навіть не виникає ані мрій, ані бажань. Після випадкового переплутування (тобто заміни) прізвища й втрати документів маленький Коротков відчув власну нівеляцію: «Меня нельзя арестовать <...> потому что я неизвестно кто. Кончено. Ни арестовать, ни женить меня нельзя» [32, с. 36].

Герої М. Гоголя і М. Булгакова, опинившись сам на сам із жахливою дійсністю, що забирає у них все – навіть єдину шинель, навіть ім'я, втрачають розум. У розробці мотиву хвороби (божевілля) М. Гоголь відштовхувався від досвіду романтиків, утім, йшов власним шляхом. У 1830-х роках у романтичній літературі широко розроблялася тема божевілля. Головними героями – божевільними – у романтиків були музиканти, художники, поети. Як

зазначив Г. Макогоненко, «в основі романтичної концепції божевілля покладене уявлення про те, що розум – це ярмо, а звільнення від нього приносить свободу духу, насолоду мистецтвом; «блаженство безумства» підносить людину над натовпом, який живе за законами абсурдної розумності» [94, с. 22].

У повісті «Невский проспект» образ Піскарьова ще має деякі романтичні риси. Герой втрачає розум внаслідок сильної пристрасті, утім, це не головна причина його божевілля. Нemoжливiсть примирити мрію і дійсність, усвідомлення «низкої» и «презреної» життя призводять героя до трагічного кінця. «Боже! В этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, – жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата. <...> О, это уже слишком: этого нет сил перенести. Он бросился вон, потерявши чувства и мысли. Ум его помутился...» [43, с. 27].

Згодом М. Гоголь відступив від романтичної традиції зображення божевілля людей мистецтва. Уперше в російській і світовій літературі він зробив божевільним чиновника, тобто «маленьку людину», таку, як усі. І в цьому було велике художнє відкриття М. Гоголя, котрий показав згубний вплив антигуманної системи, абсурдних стосунків на людину.

У повісті «Записки сумасшедшего» з великою силою звучить тема міста, яке ганебно впливає на людину, ставить її в принизливе становище й призводить до душевних розладів. Великим відкриттям митця було те, що образ міста показаний тут зсередини – крізь призму свідомості й підсвідомості особистості, котра із нормального стану поступово переходить у стан психічної хвороби. Хвороба головного героя Поприщина – це результат внутрішніх і зовнішніх причин, за якими уважно стежить автор. Одним із перших у російській літературі М. Гоголь розробляє тему божевілля як наслідок певних соціальних чинників, з іншого боку, божевілля показане як звільнення героя від жахливого соціуму, пошук виходу зі світу насильства, де людина не може бути людиною.

У повісті «Записки божевільного» сконцентовано провідні мотиви творчості М. Гоголя. Твір відзначається складністю мотивної організації, що

дозволяє розкрити образ тогочасного світу й суперечливість духовного стану «маленької людини», яка опинилася в нелюдських умовах. Особливо виразно звучать біблійні мотиви (пекла, сатани, Страшного суду), які розгортаються вже з перших сторінок повісті. Начальник відділку, де служить Поприщин, названий героєм «седым чертом». Говорячи про свого начальника, Поприщин не випадково згадує про Страшний суд: «Чтобы он выдал когда-нибудь вперед за месяц деньги – господи боже мой, да скорее Страшный суд придет» [46, с. 141]. У промові начальника звучить слово «сатана»: «дело подчас так спутаешь, что сам сатана не разберет, в титуле поставишь маленькую букву, не выставишь ни числа, ни номера» [46, с. 164]. Сам Поприщин уже з початку повісті зображений людиною, котра живе в аномальному світі, а тому приречена на аномальне існування – мучитися, як у пеклі: «Ты иной раз метаешься как угорелый...» [46, с. 164]. Земля, що перетворюється на пекло, на місце, позбавлене світла й Божої присутності, – цей мотив у творчість М. Гоголя входить саме з повісті «Записки сумасшедшего». «Ад – значит место, лишенное света. В христианском учении под сим именем разумеется духовная темница, то есть состояние духов, грехом отчужденных от лицезрения Божия и соединенного с ним света и блаженства», – сказано в «Біблійній енциклопедії» [25, с. 28]. Отже, існування Поприщина цілком позбавлене світла й Божого смислу. Герой мусить страждати від бідності й приниження. Тільки якщо у пеклі згідно з біблійною традицією караються душі грішників, то в чому полягає гріх (чи провина) Поприщина – невідомо. Ставши на захист «маленької людини», М. Гоголь замислюється над філософськими питаннями: чому людина страждає, чому її земне життя перетворюється на пекло і хто вона, людина, в цьому світі? «Мне бы хотелось знать, отчего я титулярный советник? Почему именно титулярный советник?» [46, с. 176], – замислюється герой.

Одним із улюблених мотивів М. Гоголя є мотив «чудасії», тобто якогось незвичайного випадку, що трапляється з героєм. «Чудасія» була присутня вже в одній із перших повістей письменника «Сорочинський ярмарок».

Незвичайні пригоди переживають й герої «Невського проспекту» – Пирогов і Піскар'юв. З Поприщиним теж «случилось необыкновенное приключение». Атмосфера незвичайного, фантастичного, що походить від поезики бароко й романтизму, проникає і в реалістичну повість М. Гоголя «Записки сумасшедшего». Взагалі, на початку повісті герой переживає дві незвичайні події. Перша подія – випадкова зустріч із директорською донькою, яка змінила все існування Поприщина: «Господи, боже мой! Пропал я, пропал совсем...» [46, с. 165]. У момент зустрічі з прекрасною жінкою й захоплення нею (а це свідчить, що він не втратив у собі людських якостей, надії на щастя, високих почуттів) Поприщин гостро відчуває своє приниження, яке М. Гоголь розкриває через мотив шинелі, що стане провідним у повісті «Шинель». Вражений жінкою, герой змушений відступити в тінь і якомога щільніше закутатися, «потому что на мне была шинель очень запачканная и притом старого фасона». Як, бачимо, тут використано один із поширених прийомів М. Гоголя – річ набуває психологічного підтексту, дозволяє розкрити приховані душевні порухи героя. Поприщину соромно за свою бідність, за принижене становище, яке він ще гостріше відчуває в момент зустрічі з жінкою.

Друга незвичайна пригода, що сталася з героєм, – це розмова двох собачок Меджі й Фідель, які на очах героя заговорили чоловічими голосами. Незвичайний випадок, фантастична ситуація, які вміщені М. Гоголем в життєподібний контекст, засвідчують використання письменником реалістичного гротеску, можливості якого надто широкі. «Чудасія», що трапилася з Поприщиним, відкриває в ньому здатність особливого бачення світу. Він починає сприймати світ не так, як інші. Він чує те, що ніхто не чує. Розуміє те, що ніхто не розуміє. «Признаюсь, с недавнего времени я начинаю иногда слышать и видеть такие вещи, которые никто не видывал и не слыхивал» [46, с. 166]. Отже, М. Гоголь відкриває у «маленькій людині» великі внутрішні можливості, здатність проникати вглиб речей, осягати приховану сутність.

Гротескний прийом розмови двох собачок та їхнє листування виконує і соціальну функцію. У такій гостро критичній формі М. Гоголь викриває світ

спотворених цінностей, нищих прагнень, мізерних ідеалів. Спочатку будинок, де живе директорська донька, видається героєві раєм, «какого и на небесах нет». Вітальня і спальня коханої жінки здаються Поприщину верхом блаженства. «Хотелось бы заглянуть туда, на ту половину, где ее превосходительство, – вот куда хотелось бы мне!» [46, с. 170]. Але навіть подумки герой не припускає можливості такого щастя, тому його фрази про директорську доньку майже всі не закінчені. Через синтаксичну фігуру еліпсису М. Гоголь акцентує, як герой змушений обмежувати себе навіть у мріях і думках: «Посмотреть бы на ту скамеечку, на которую она становит, вставая с постели свою ножку, как надевается на эту ножку белый, как снег, чулочек... ай! ай! ай! ничего, ничего... молчание» [46, с. 170]. Слово «молчание» в устах Поприщина звучить промовистіше за всі слова зізнання: у цьому слові зконцентровано й силу почуття, й трагедію «маленької людини», яка не має права в цьому світі ні на що, навіть на мрію.

Думка Поприщина про недоступний рай увиразнюється з допомогою контрасту: там, у будинку директора, він відчуває присутність божества, а тут, у звичному для нього світі, – сморід і бруд: «Я терпеть не люблю капусты, запах которой валит из всех мелочных лавок в Мещанской; к тому же изпод ворот каждого дома несет такой ад, что я, заткнув нос, бежал во всю прыть. Да и подлые ремесленники напускают копоты и дыму из своих мастерских такое множество, что человеку благородному решительно невозможно здесь прогуливаться» [46, с. 170].

Проте, як і у «Невском проспекте», в «Записках сумасшедшего», «все обман, все мечта, все не тем, чем кажется». І те, що здавалося герою раєм, насправді «черт знает что такое», «здесь что-нибудь да не так». Через гротескне поєднання записок героя і листування двох собачок М. Гоголь розвінчує світ, де люди (начебто благородні!) живуть мізерними інтересами, де в них прокидаються тваринні інстинкти, де немає жодного прояву людського. Директор, батько Софі, зображений як «дивний чоловік», бо він здебільшого мовчить, а якщо й говорить, то тільки про одне: «Получу или не получу?»

Згодом стає зрозуміло, що мова йде про відзнаку, про стрічку ордена, в якому Меджі не знайшла нічого особливого. А Софі, предмет високих почуттів Поприщина, захоплена бездушним камер-юнкером. Гротескне зіставлення камер-юнкера з Трезором комічно висвітлює образ коханця Софі. Порівняння людини й тварини (до того ж не на користь людини) допомагає авторові утвердити думку про неприродність людських стосунків, про духовну деформацію людини.

Поприщин, котрому несподівано відкрилося особливе бачення світу, відчуває потребу в живій людині. Читаючи листування двох собачок, герой з відразою сприймає написане і прагне побачити живу людину, знайти духовне джерело існування: «ТЬфу. К черту!.. Экая дрянь!.. и как можно наполнять письма эдакими глупостями. Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая бы питала и улаждала мою душу; а вместо того эдакие пустяки...» [46, с. 174]. Згодом, так і не знайшовши живої людини, герой у відчаї промовляє: «Черт возьми! Я не могу более читать... Все или камер-юнкер, или генерал. Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал. Черт побери!» [46, с. 175-176].

Мотив камер-юнкерства (чи генеральства) важливий не тільки для розкриття нездійсненності мрій «маленького» героя. Камер-юнкер, котрий упадає за Софі, – це ще й утілення всього бездушного й пустопорожнього світу, де цінується тільки посада, чин, а не жива людина. У своїх подальших роздумах герой доходить важливого висновку: «Что ж из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу. Ведь у него же нос не из золота сделан, а так же, как и у меня, как и у всякого; ведь он им нюхает, а не ест, чихает, а не кашляет» [46, с. 176].

У наведеному фрагменті з мотивом камер-юнкерства поєднаний ще один суто гоголівський мотив – мотив носу, що постійно звучить у петербурзьких повістях, але по-різному. У «Невском проспекте» Шиллер мав відрізати ніс Гофманові, бо на ніс витрачалося багато тютюну. Тобто в «Невском проспекте» ніс був утіленням епохи грошей, епохи капіталу, яку з допомогою романтичної іронії розвінчував М. Гоголь. У повісті «Нос» цей образ-символ виконує іншу функцію – він сприяє викриттю чиновництва. Ніс у даному випадку є символічним втіленням чину, без якого людині не можна жити в світі. А в повісті «Записки сумасшедшего» слово «нос» використане героєм у контексті його роздумів про рівність усіх людей, незалежно від їхнього чину. Згодом мотив носу звучить у записках Поприщина, котрий у своїй хворобливій фантазії сягає мрією аж у космос: «...по всей земле вонь страшная, так что нужно затыкать нос. И оттого самая луна – такой нежный шар, что люди никак не могут жить, и там теперь живут только одни носы. И по тому-то самому мы не можем видеть носов своих, ибо они находятся в луне» [46, с. 182]. Як слушно зауважив Г.П. Макогоненко, гоголівська фантастика художньо багатозначна – історія з носами знайомить нас із утопією письменника. «На землі життя людей соціально й морально спотворене. Тут панує абсурдна влада чину, чин витіснив людину, командують у суспільстві камер-юнкери й генерали, «честолюбці й христопродавці»... Спотворення всіх моральних, людських цінностей досягло межі, на землі панує «пекло», жити стало неможливо, – і ось, не витримавши, люди втікають на Місяць. Місяць – «нежный шар», де «люди никак не могут жить, и там живут только одни носы». Чому носи? Згадаймо недавні міркування Поприщина. <...> Носи стають мірою рівності, вони не заражені проказою чину (камер-юнкерства, генеральства), їм чуже марнославство, вони не можуть, як «христопродавці» батька, мати й Бога продати за гроші – їм це не потрібно! Носи єдині й рівні один одному, рівні, так би мовити, «людяністю». Рятуючись від прокази чину, носи, відділившись від своїх господарів, переселилися на місяць» [94, с. 355].

Звернімо увагу й на те, що до мотиву носу М. Гоголь повертається й у фіналі «Записок божевільного». Остання фраза хворого Поприщина набуває символічного змісту: «А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?» [46, с. 184]. Стосовно цієї фрази в гоголезнавстві давно точаться дискусії, і серед дослідників немає єдності. На наш погляд, в останньому реченні повісті зфокусовано те особливе бачення, що несподівано відкрилося Поприщину. Це прозріння героя: всі люди (чи то звичайні мешканці, чи то правителі) рівні, у них в усіх звичайні носи, вони нічим не відрізняються між собою. Зумівши побачити (внутрішнім, хворобливим баченням) шишку під носом в алжирського бея, герой насправді побачив усю потворність світу, де людина змушена тікати. Невипадково фразі про алжирського бея передують абзац про те, як героєві урвався терпець і він мріє про трійку швидких коней, які б винесли його з цього світу. У повісті «Записки сумасшедшего» письменник порушує проблему знищення живого в земному світі, а тому неможливості існування в ньому.

У розробці мотиву божевілья в московських повістях М. Булгаков йде слідом за М. Гоголем. Мотив божевілья виконує у М. Гоголя поліфункціональну роль. Божевілья дає можливість гоголівським героям вийти за межі жалкої дійсності, знайти внутрішній простір для своїх поривань. Наприклад, Піскарьов у «Невском проспекте» втрачає розум внаслідок неможливості примирити дійсність і мрію, і він починає жити на межі реального та ірреального у світі своєї мрії. З іншого боку, божевілья стає своєрідним шляхом героя до набуття втраченої сутності, гідності. Так, Поприщин в «Записках сумасшедшего» називає себе «королем». У божевільних мареннях він усвідомлює себе особистістю, від якої залежить доля світу. Крім того, божевілья допомагає гоголівським героям зрозуміти істинну сутність довколишньої дійсності й соціальних відносин. «Теперь передо мною все открыто. Теперь я вижу все, как на ладони. А прежде, я не понимаю, прежде все было передо мною в каком-то тумане» [46, с. 178]. «Что за директор! Чтобы я встал перед ним – никогда! Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная» [46, с. 178].

новенная, простая пробка, больше ничего. Вот которою закупоривают бутылки» [46, с. 179]. У божевільних мареннях хворий Акакій Акакієвич, котрий втратив надію на повернення шинелі, промовляв «саме страшне слова, так что старушка хазяйка даже хрестилась, отроду не слухав от него ничего подобного, тем бодем что слова эти следовали непосредственно за словом «ваше превосходительство» [46, с. 146]. Отже, через божевільня гоголівський герой здобуває небачену раніше внутрішню свободу й зважується навіть на протест.

У повісті «Дьяволиада», як і в повістях М. Гоголя «Шинель», «Записки сумасшедшего», М. Булгаков зробив божевільним маленького чиновника, «делопроизводителя», котрий втрачає розум під впливом канцелярських приписів. Маючи надію на виправлення в документах свого прізвища, Коротков божеволіє, коли побачив, що у довідці його знову-таки названо Колобковим. «Все решительно помутилось в глазах Короткова, когда он прочел написанное на бумажке со штампом: «Предъявитель сего суть действительно мой помощник т. Василий Павлович Колобков, что действительно верно. Кальсонер» [32, с. 25]. Внаслідок абсурдної бюрократичної системи, яка призводить до нівеляції людини, у свідомості Короткова відбуваються хворобливі зсуви. Проте, як Поприщин відчув у собі особливе бачення, Коротков через хворобу здобуває прозріння: «Белая пелена на миг заволокла коротковский мозг, но тотчас свалилась, и наступило необыкновенное прояснение» [32, с. 31].

Кульмінацією в психологічному розвитку образу Короткова стає момент, коли герой, незважаючи на те, що втратив документи, у божевільному стані зважується на протест проти бездушної, антигуманної системи, доводячи право на власне ім'я і на свою особу: «Истерика овладела Коротковым; внезапно и неожиданно для самого себя он дробно затопал ногами.

– К чертовой матери! – тонко закричал он, и его больной голос разнесся по сводам. – Я не Колобков. Отлезь от меня! Не Колобков...

Он начал рвать на себе воротничок» [32, с. 33].

Здобуття героєм людської сутності відбувається через самоідентифікацію. Коротков нарешті усвідомив, хто він. Боротьба соціальної системи проти людини завершилася фактично перемогою людини, котра усвідомила своє єство. Як бачимо, М. Булгаков розвиває тут гоголівську традицію: через божевілля герой знаходить вихід для себе як для людини. Формально світ переслідує і знищує людину, але обидва письменники вірять у те, що неможливо знищити людськість. Поприщин, втративши розум, насправді здобув важливі істини – усвідомлення своєї значущості й гідності («В Испании есть король. Он отыскался. Этот король я. <...> Признаюсь, меня вдруг как будто молнией осветило» [46, с. 177-178]). Разом із тим Поприщин зрозумів (внутрішнім прозрінням) нікчемність і ницість довколишнього світу. Усвідомивши своє єство, Коротков теж не відмовляється від нього. У цьому виявляється велика віра письменника в людину, котра, здобувши внутрішню свободу, вже не зможе жити за законами насильства й приниження. Коротков ладен усе віддати за власне прізвище. Він готовий навіть пожертвувати життям за справжнє ім'я. «Товарищ блондин <...> застрели ты меня на месте, но выправь ты мне какой ни есть документик» [32, с. 35]. Боротьба героя за своє прізвище показана М. Булгаковим у широкому соціально-філософському контексті – це боротьба за людину, за збереження в ній людськості і за її свободу.

Авантюрист Рокк у повісті «Роковые яйца» через божевілля повертається до забутих цінностей і до свого єства. «Седой трясущийся человек на лавке, в помещении дугинского ГПУ, флейты не положил, а заплакал и замычал» [32, с. 99]. Як і М. Гоголь, М. Булгаков пов'язує мотив божевілля героя із мотивом божевілля всієї соціальної системи, яка спотворює духовну природу людини.

Важливу роль у розкритті образів «маленьких людей» та столичного світу М. Гоголя і М. Булгакова відіграють оніричні мотиви й символи. Із системи поетичних засобів завуальованої фантастики, яку широко використовував М. Гоголь, М. Булгаков обирає прийом сну як найбільш придатну для мотивування гротескних ситуацій та образів. Рух сюжету в повісті «Похожде-

ния Чичикова» визначає «дикий сон», що наснився розповідачеві: «будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница» [32, с. 230]. В епілозі розповідач прокидається і бачить, що немає ані Чичикова, ані Ноздрьова, ані Гоголя. Незважаючи на те, що «вновь пошла по-будничному щеголять жизнь», митець отримує перемогу над соціальним абсурдом.

Друга частина повісті «Дьяволиада» завершується дивним сном головного героя, нав'язаним «удушливым серным запахом». Сон Короткова стає знаковим. Гротескний образ «живого биллиардного шара на ножках», який наблизився до героя, стає символом абсурдної дійсності, де викривлені всі параметри і де людина стає об'єктом для переслідування. У фіналі повісті Коротков, рятуючись від переслідувачів, опинився в більярдній кімнаті й використовує більярдні кульки для оборони. «Перегнувшись через парапет, он прицелился и пустил один за другим три шара. Они взвились, затем, описав дугу, ухнули вниз. Коротков подхватил еще одну тройку, опять влез и, размахнувшись, выпустил их» [32, с. 41]. Сон героя про більярдний шар передую наступним подіям. У такий спосіб М. Булгаков показав протест героя проти насильницької системи. Герой, котрий пройшов шлях від нівеляції до самоідентифікації, захищає свою людську сутність. Використання числа «три» в епізоді бою Короткова з переслідувачами надає міфопоетичного змісту сцені. Персонаж М. Булгакова в даному випадку набуває рис фольклорного героя, який воює із жахливими чудовиськами. «Шар вылетел из рук Короткова, со свистом прошел через стекло, и голова мгновенно исчезла. На ее месте сверкнул бледный огонь и выросла вторая голова, за ней – третья. Шары полетели один за другим...» [32, с. 40]. Як бачимо, символ більярдної кулі, який з'явився уві сні героя, корелює із подальшими подіями й набуває прямо протилежного змісту: Коротков не схотів бути «кулею» (чи то гвинтиком) системи і постав проти бюрократичної системи в нерівній боротьбі. На відміну від творів фольклору, Коротков не зумів перемогти «нечисту силу», утім, він

усвідомив силу власного «я», силу людського єства, що дають йому моральну перемогу над світом насильства.

Художня традиція М. Гоголя у малій прозі М. Булгакова виявляється в спільних мотивах, схожих способах творення образів, особливостях фантастики, гротеску, символіки. Письменників-гуманістів єднає звернення до однієї з найважливіших тем російської літератури – утвердження цінності кожної людини й кожного людського життя. М. Гоголь і М. Булгаков розкрили трагізм долі «маленької людини» на тлі соціальних процесів XIX і XX століть у широкому історичному й філософському контексті.

ТЕМА ЧИНОВНИЦТВА

Одним із художніх відкриттів М. Гоголя була розробка теми чиновництва в російській літературі XIX століття. Письменник показав чиновництво багатоаспектно й багатозначно, зовні й зсередини, в конкретно-історичному та морально-філософському плані, використавши великий арсенал різноманітних естетичних засобів.

Чиновництво у зображенні митця – це бездушна маса, світ чинів і посад, де губиться й гине жива людина. Відсутність індивідуальності, нівеляція особистості та її якостей – головні риси гоголівських чиновників. Найпоширенішими засобами змалювання мертвотного духу чиновництва у повістях М. Гоголя є метонімія, гіперболізація та іронія. Вже у «Невском проспекте» в описах різних шарів суспільства М. Гоголь для зображення чиновників використовує прийом заміни образу людини річчю: «Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстук, бакенбарды бархатные, атласные, черные, как соболь или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие» [43, с. 8].

Річ якнайкраще характеризує чиновників і в інших повістях М. Гоголя. Річ – не тільки міра чину, але й критерій достатку, соціального становища чиновника в бюрократичній системі. У повісті «Записки сумасшедшего» речі визначають суспільний статус і поведінку чиновників: «Фрачишка на нем гадкий, рожа такая, что плюнуть хочется, а посмотри ты, какую он дачу нанимает! Фарфоровой вызолоченной чашки и не носи к нему: «Это, говорит, докторский подарок»; а ему давай пару рысаков, или дрожки, или бобер рублей в триста» [46, с. 164-165]. За контрастом автор підкреслює, що Поприщин має стару шинель і стару парасоль, утім, герой усвідомлює абсурдність ладу, де мають значення не особисті якості, а речі та прибутки: «Что ж ты себе забрал в голову, что, кроме тебя, уже нет вовсе порядочного человека? Дай-ка

мне ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой же, как ты, галстук, тебе тогда не стать мне и в подметки. Достатков нет – вот беда» [46, с. 169].

З допомогою іронії М. Гоголь розвінчує марнославство чиновників, їхнє прагнення здобути якомога вищу посаду, підкреслити свою значущість у суспільстві. У повісті «Невський проспект» поручик Пирогов був напрочуд задоволений своїм чином, і хоча інколи, лежачи на дивані, він говорив: «Ох, ох! Суета, все суета! Что из того, что я поручик?» [42, с. 29], але потайки він пишався тим, що він саме поручик і в розмові з іншими завжди намагався підкреслити своє звання. При зустрічі з Шиллером Пирогов обурений зневажливим ставленням до себе: «Мне странно, милостивый государь... вы, верно, не заметили... я офицер...» [42, с. 32].

Головний герой повісті «Нос» Ковальов ніколи не називав себе колезьким асесором, а завжди майором, що було, на його думку, набагато вагомніше. «Послушай, голубушка, – говорив он обыкновенно, встретивши на улице бабу, продававшую манишки, – ты приходи ко мне на дом; квартира моя в садовой; спроси только: здесь ли живет майор Ковалев? – тебе всякий покажет» [28, с. 44]. В описі портрета Ковальова виділяються промовисті деталі, які свідчать про статус героя і його приналежність до світу чиновництва: бакенбарди («какие и теперь можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности»), обручки з печатками («множество печаток сердоликовых и с гербами, и таких, на которых было вырезано: среда, четверг, понедельник и проч.»), комірць («всегда чрезвычайно чист и накрахмален»). Гуляти майор Ковальов любив саме на Невському проспекті – найрозкішнішій вулиці Петербурга, своєрідній ярмарці чинів.

М. Гоголь гіперболізує поняття «чин», показуючи, як чин заміняє людину, нівелює її, винищує в ній єство. Для Акакія Акакієвича Башмачкіна («Шинель») не існувало в житті нічого, крім переписування паперів. Він не думав про свій одяг, їжу, розваги, кохання. Служба стала його пристрастю і

єдиною розрадою в житті. Директор департаменту, де служив Поприщин («Записки сумасшедшего»), охоплений величезним бажанням отримати відзнаку по службі: «... очень странный человек. Он больше молчит. Говорит очень редко; но неделю назад беспрестанно говорил сам с собою: «Получу или не получу?» Возьмет в одну руку бумажку, другую сложит пустую и говорит: «Получу или не получу?»» [46, с. 173]. Мотиви нівеляції, заміни, вищення людського в людині є найпотужнішими у змалюванні М. Гоголем системи чиновництва.

Гротескне перебільшення чину знаходимо в повісті «Нос», де чин починає жити окремим, не залежним від людини, життям, він набуває самостійності, портретних рис, соціального статусу. У неймовірній фантастичній ситуації М. Гоголь показує процес відчуження, що охопив російське суспільство. Майор Ковальов бачить, що його власний ніс одягнений в мундир, який засвідчує високий статус, і майор Ковальов спочатку ніяковіє, а потім із поборжністю й чиношануванням ставиться до нього: «Как подойти к нему? – думал Ковалев. – По всему, по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник. Черт его знает, как это сделать!» [28, с. 46]. Ковальов сприймає аномальне явище як неприємне (бо він не може тепер показатися у товаристві), але цілком нормальне і реагує на нього як чиновник (звертається до свого ж носа з відповідним чиношануванням, дає оголошення в газету, пише листи).

Ю. Манн в книзі «Поетика Гоголя» слушно зауважив, що традиція гоголівської повісті йде від «Незвичайних пригод Петера Шлеміля» П. Шаміссо та «Пригод напередодні Нового року» Е.Т.А. Гофмана, тобто від таких творів, де розповідається про втрату людиною частини свого «я» і де з'являються мотиви двійництва, суперництва, заміщення персонажа двійником. Однак, на відміну від попередників, «у Гоголя повністю знято носія фантастики – персоніфіковане втілення ірреальної сили. Але сама фантастичність лишається. <...> Смысл подий «Носа» в їх непровокованості. Тут немає винного. Немає переслідувача. Але саме переслідування лишається» [95, с. 86-87]. Ю. Манн писав про те, що «Нос» – єдина з повістей Гоголя із су-

часним часовим планом» [95, с. 91]. До цього можна тільки додати, що виявлення вад суспільства, зокрема відчуження чиновництва, з допомогою гротеску переведено письменником із сучасного плану в план узагальнений, оскільки М. Гоголь порушує в цьому творі, крім конкретно-історичних, важливі філософські проблеми: духовна сутність людини, її місце у світі, відносини людини й суспільства та ін.

Гротеск стає основним засобом розвінчання абсурдного світу чиновництва в повісті «Записки сумасшедшего». Листування двох собачок, тобто показ того, що здавалося чиновникам вагомим і значущим, у смішному й викривленому вигляді сприяє виявленню аномального у світі. А те, що М. Гоголь, на відміну від романтичної традиції, зробив божевільним пересічного чиновника, підкреслює згубність бюрократичної машини, котра призводить людину до жахливого стану. Утім, божевільному Поприщину відкривається особливе бачення, він починає розуміти істинну сутність державної системи та чиновників, на яких вона тримається. Отже, мотив божевілля героя виконує не тільки імагогічну функцію (характеристика образу героя), але й функцію художнього узагальнення, типізації, викриття негативних суспільних процесів.

Одним із поширених прийомів зображення чиновництва в повістях М. Гоголя є показ духовної трансформації персонажа під впливом чину. Найбільш яскраво це виявляється в повісті «Шинель» при зображенні «одного значительного лица». Розповідач з іронією повідомляє, що «одно значительное лицо» лише нещодавно стало «значительным», утім, у чому полягала «должность» значительного лица ніхто не знав достеменно. «Впрочем, он был в душе добрый человек, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку. Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть» [46, с. 143]. Акакій Акакійович плекав надію на повернення викраденої шинелі, тому зустріч із «значительным лицом» була для нього надзвичайно важливою. Але для генерала (його ім'я навіть не назване, що є промовистою характеристи-

кою героя – важливий чин, а не ім'я) людина та її доля нічого не варті, тому, показуючи своє значення приятелю, він, не розібравшись у ситуації, страшним голосом (над яким спеціально працював) промовив: «Знаете ли вы, кому это говорите? понимаете ли вы, кто стоит перед вами? понимаете ли вы это? я вас спрашиваю» [46, с. 145]. Цей момент є психологічною кульмінацією повісті. Акакій Акакієвич втратив останню надію на повернення шинелі, а з цією надією і смисл життя (маленький смисл маленького життя, та все ж таки смисл і життя). «Значительное лицо» цікавила не людина, а ефект, який він справив на неї. А цей ефект, як зазначає розповідач, полягав у тому, щоб викликати жах у присутніх. Отже, у такий спосіб М. Гоголь підкреслює жахливість і згубність чиновницької машини для людини. Розв'язка повісті після зустрічі Башмачкіна із «значительным лицом» настає швидко: хвороба героя, втрата свідомості, його божевільні марення й нарешті – смерть як звільнення героя від жаху сучасної дійсності. «... и на другой день на его месте сидел новый чиновник» [46, с. 147]. Акцентуючи мотив заміни одного чиновника іншим, М. Гоголь підкреслює живучість і всеохопність бюрократичної машини, для якої немає ніякого діла до конкретної людини, адже люди для неї – лише гвинтики державного механізму.

У фантастичному епілозі повісті історія «значительного лица» несподівано отримує продовження. М. Гоголь знову використовує сюжетну ситуацію зустрічі героїв, але тепер жах відчуває не Акакій акакійович, а «значительное лицо», побачивши привид померлого чиновника, який забрав у нього шинель. «Это происшествие сделало на него сильное впечатление. Он даже реже стал говорить подчиненным: «Как вы смее, понимаете ли, кто перед вами?» – если же произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело» [46, с. 151]. Здавалося б, що тут М. Гоголь вживає прийом зворотної трансформації, тобто показує моральне перетворення, повернення генерала до своєї сутності. Утім, на наш погляд, хоча письменник ніколи не полишав надії на відновлення моралі в суспільстві, в тому числі й у світі чиновництва, однак він реалістично дивився на омертвілу систему, розуміючи, що

до справжніх змін далеко, і їх спричинять аж ніяк не фантастичні події. Гірка авторська іронія проглядається у словах «реже стал говорить» (не перестав же говорити зовсім!), «если уж произносил, то уж не прежде, как выслушавши сперва, в чем дело» (тобто мова йде лише про формальні зміни в поведінці «значительного лица»).

Важливим засобом розкриття світу чиновництва у повістях М. Гоголя є контраст, який виявляється на різних рівнях художнього тексту: простору, деталей, мови та ін. Поприщин («Записки сумасшедшего») гостро відчуває різницю в умовах, у яких живе його начальник, і він сам. Розкіш апартаментів директора контрастує зі сморідом, що супроводжує Поприщина в його помешканні. Деталі побуту набувають великого значення для характеристики чиновників у повістях «Шинель», «Записки сумасшедшего», «Нос». У «Повести о капитане Копейкина» контраст стає основним засобом, який динамізує сюжет. У рідному селі інвалідові Вітчизняної війни 1812 року немає що їсти, а в столиці він бачить дива «Семіраміди», «Шахерезади», «Персії», тут пахне тисячами. Розповідач фіксує увагу на деталях побуту, з яким постійно стикається Копейкін у столиці: платити цирюльнику немає чим, проживання в Ревельському трактирі коштує рубль на добу, на 50 копійок Копейкін не міг дозволити собі навіть обіду, а лише рибину та солоний огірок. З іншого боку, «какая-нибудь ручка у дверей, что нужно забежать прежде в мелочную лавочку, да купить на грош мыла, да прежде часа два тереть руки, да потом уже разве решишься ухватиться за нее рукою» [46, с. 274]. У «Повести о капитане Копейкине» знаходить подальший розвиток символічний образ носу. Якщо в повісті «Невский проспект» ніс був символом прагматичного віку, а в повісті «Нос» – символом чину, то в «Повести о капитане Копейкине» – це символ безсилля людини в бездушному столичному світі: «он то хотел прибавить: «а носом и подавно ничего не сделаешь; только разве что высморкаешься» [46, с. 276]. Сюжет «Повести о капитане Копейкине» ґрунтується на відомому народному висловлюванні: «Всякому жизнь – копейка», яке, з одного боку,

свідчить про знецінення людської особистості в мертвому й бездушному світі, а з іншого – про стихійний протест народу проти ненависної системи.

Майстерність М. Гоголя виявляється в тому, що від зовнішнього контрасту він переходить до контрасту психологічного, показуючи не тільки різницю в умовах, звичках, мові героїв, а різницю в їхньому мисленні, ставленні до життя. У повісті «Шинель» один молодий чиновник, котрий нещодавно приступив до виконання обов'язків, вражений тим, як ставляться інші до Акакія Акакієвича, «и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде... И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими проникающими словами: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» – и в этих проникающих словах звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья...» [46, с. 123-124]. Поприщин приходить (через божевілля) до усвідомлення абсурдності свого існування, а своєрідною формою протесту проти нищої дійсності стає відмова героя йти в департамент і переписувати папери.

Копейкін і Башмачкін (хоча й у фантастичному плані) зважуються на відкритий протест проти бездушної системи, відновлюючи порушену справедливість. Утім, майор Ковальов продовжує жити колишнім життям, історія з носом нічого його не навчила, і дивний епізод («совершенную чепуху») чиновник не бере до уваги.

Отже, хоча чиновництво постає в повістях М. Гоголя як узагальнений, збірний образ, як система, що має свою ієрархію, структуру, відносини, письменник диференціює образи чиновників не тільки в соціальному плані, а передусім у плані психологічному. Він намагається розгледіти в них втрачену людську сутність і можливість її відновлення. Засоби боротьби із засилам чиновництва, на думку М. Гоголя, знаходяться в душі самої людини, котра повинна знайти в собі сили повернутися до свого єства і відновити в собі живе.

М. Булгаков у сатиричних повістях продовжує плідні традиції М. Гоголя в зображенні чиновництва. Найпотужнішими мотивами, актуалізованими у творах письменника ХХ століття, є мотиви омертвіння, двійництва, заміни (підміни), духовної трансформації, нівеляції людини, які сприяють розкриттю сутності нової радянської системи.

На сторінках повісті «Похождения Чичикова» «зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница». У процесі створення повісті М. Булгаков враховував характеристики революційної стихії, що дав М. Бердяєв у статті «Духи російської революції» (1918): «Знову Чичиков їздить російською землею і торгує мертвими душами. Але їздить він не повільно у візку, а летить на кур'єрських потягах і всюди розсилає телеграми. Така сама стихія діє в новому темпі. Революційні Чичикови скуповують і перепродають неіснуючі багатства, вони оперують фікціями, а не реальностями, вони перетворюють на фікцію все господарсько-економічне життя Росії. Багато декретів революційної влади є абсолютно гоголівськими за своєю природою і у величезній масі обивателів зустрічають гоголівське до себе ставлення. У стихії революції виявляється колосальне шахрайство, безчесність, як хвороба російської душі. Уся революція наша являє собою аморальний торг – торг народною душею і народним спадком. <...> «Мертві душі» мають глибокий символічний смисл. Усі морди гоголівської епопеї з'явилися на ґрунті омертвіння російських душ. Омертвіння душ робить можливим чичиковські походеньки й зустрічі. Це тривале омертвіння душ відчувається і в російській революції». На думку Б. Соколова, «Похождения Чичикова» – це «Мертвые души», прочитані М. Булгаковим очима Бердяєва в контексті російської революції» [130, с. 394]. Утім, ми вважаємо, що зміст твору набагато ширший за осучаснену інтерпретацію М. Булгаковим «Мертвых душ» на постреволюційному матеріалі.

З допомогою прийому переміщення відомого персонажа (Чичикова) в сучасний простір М. Булгаков розв'инчує нову систему стосунків у суспільстві. Головний герой твору М. Булгакова потрапляє в звичну для нього атмос-

феру канцелярій та установ. У булгаковській повісті постійно звучать ремінісценції та алюзії з різних гоголівських творів – не тільки «Мертвых душ», а й «Носа», «Ревизора», «Повести о капитане Копейкине». Чичиков у повісті М. Булгакова шкодує, що Гоголь зіпсував йому репутацію так, «что некуда носа показать» (згадаймо, як майор Ковальов боявся з'явитися в товаристві без носа). В анкеті Чичиков зазначив як адресу будинок штаб-офіцерші Подточиної («а та знает»). У своїх обробках Чичиков, як відзначає розповідач, «вошел в контакт с городничим», а коли привласнив державні кредити, посиляється на те, «что их у него отняли банды капитана Копейкина».

Булгаковський Чичиков наділений рисами гоголівського Чичикова. Булгаковський герой одягнений у модний костюм і їздить на автомобілі, але він, як і його прообраз, так само легко вдається до різних обробок, брехні, авантюрних вчинків. Він мандрує безмежними просторами канцелярій та організацій радянської Росії й сприймається як «свій серед своїх»: «А дальше пошло легче и легче. Прежде всего оглянулся Чичиков и видит: куда ни плюнь, свой сидит» [32, с. 232]. Чичиков не тільки сприймається як «свій» в радянських установах, він навіть захоплюється новою владою. За прикладом Собакевича отримав «пак» на себе, на неіснуючу дружину з дитиною, на Селіфана, на Петрушку, на стару матір, якої й на світі не було. «А наладивши таким образом вопрос с питанием, двинулся в другие учреждения получать места» [32, с. 232]. М. Булгаков використовує гоголівський мотив заміни (підміни): образ Чичикова цілком заміняє його анкета (герой не має портретних характеристик, він невловимий для всіх), чиновники не ставлять своїх підписів на документах («за заведующего – Неуважай-Корыто, за секретаря – Кувшинное Рыло, за председателя тарифно-расценочной комиссии – Елизавета Воробей»).

Поєднання й нашарування гоголівських образів і мотивів у творі М. Булгакова, перенесення їх у контекст ХХ століття дає можливість письменникові створити узагальнений образ нової абсурдної системи, актуалізувати порушені М. Гоголем важливі теми й проблеми на сучасному матеріалі.

На відміну від гоголівських чиновників, для яких головним у житті був чин, що давав певне місце в соціальній ієрархії, для булгаковського Чичикова посада – лише спосіб особистого збагачення, а кар'єра для нього – шлях для утвердження себе в новому суспільстві. Швидка зміна часових і просторових планів у повісті М. Булгакова зумовлена гоголівським мотивом «Какой же русский не любит быстрой езды?!» [32, с. 238]. Він реалізується в елементах сюжету, які розкривають стрімкий злет Чичикова в суспільстві. «Кар'єра Чичикова приняла головокружительный характер... Уму непостижимо, что он вытворял. Основал трест для выделки железа из деревянных опилок и тоже ссуду получил. Вошел пайщиком в огромный кооператив и всю Москву накормил колбасой издохлого мяса... Взял подряд на электрификацию города, от которого в три года никуда не доскачешь» [32, с. 235]. Наслідуючи традиції гоголівського «Ревизора», М. Булгаков показує швидку метаморфозу героя: із нікчеми («фитюльки») булгаковський Чичиков перетворюється на «значительное лицо». Якщо раніше він (подібно Хлестакову) жив у брудних і холодних кімнатах готелю (тепер гуртожитку), то згодом зняв квартиру з п'яти кімнат, обідав і вечеряв в «Ампірі», а коли по Москві прийшла чутка, що він «трильонщик», установи стали запрошувати його в якості спеціаліста.

М. Булгаков у своїй повісті «Похождения Чичикова» постійно апелює до М. Гоголя, використовуючи прийом порівняння двох історичних епох. Булгаковський Чичиков в'їхав у ворота того самого готелю, з якого сто років тому назад виїхала бричка гоголівського героя. «Все решительно в ней было по-прежнему: из щелей выглядывали тараканы, и даже их как будто сделалось больше, но были и некоторые измененьица. Так, например, вместо вывески «Гостиница» висел плакат с надписью «Общежитие № такой-то», и, само собой, грязь и гадость была такая, о которой Гоголь даже понятия не имел» [32, с. 231]. Зіставлення минулого й теперішнього часів у повісті не на користь радянської доби. М. Булгаков підкреслює, що сучасне йому життя стало ще жахливішим, а «мертві душі» – чиновники, посадовці – ще швидше утверджуються в суспільстві, де «все разрешено». Мотив вседозволеності,

який походить із романів Ф. Достоевського, в поєднанні з гоголівськими мотивами омертвіння, духовної трансформації, заміни (підміни) та ін. сприяє художньому узагальненню соціальних процесів нової доби.

Ситуація неймовірного, дивного, чортівні визначає основні колізії повісті М. Булгакова, де, як і в творах М. Гоголя, переміщення героїв не завжди мотивовані, а події не пояснюються. Чимало подій у «Похождениях Чичикова» зумовлені чутками, що були важливою складовою сюжету і в петербурзьких повістях М. Гоголя (чутки про зниклий ніс Ковальова; чутки про привид мертвого чиновника, який забирав шинелі) і в «Мертвых душах» (чутки про те, як і чому Чичиков скуповував мертві душі). «Молва», «слухи». «сплетни» йдуть попереду героя. Прийом чуток, як і М. Гоголя, стає розв'язкою неймовірної історії. «Но вдруг произошел крах. Погубил же Чичикова, как правильно предсказал Гоголь, Ноздрев, а прикончила Коробочка. Без всякого желания сделать ему пакость, а просто в пьяном виде Ноздрев разболтал на бегах и про деревянные опилки и о том, что Чичиков снял в аренду несуществующие предприятия, и все это заключил словами, что Чичиков жулик и что он бы его расстрелял. Задумалась публика, и, как искра, побежала крылатая молва. <...> Появились сплетни, одна другой зловещее, одна другой чудовищнее» [32, с. 235-236]. Заплутані й незвичайні події названі розповідачем чортівнею («дело запуталось до того, что и черт бы в нем никакого вкуса не отыскал», «словом, началось черт знает что»), слово «чорт» використане й у характеристиці Чичикова («вот черт налетел»). Мотив чортівні, широко застосований у петербурзьких повістях М. Гоголем, М. Булгаков поширює на нову радянську систему, де вгору піднімаються такі, як Чичиков.

Якщо в повісті «Похождения Чичикова» мотив чортівні визначає переміщення героя та його утвердження в абсурдній системі відносин, то в повісті М. Булгакова «Дьяволиада» цей мотив сприяє розкриттю новоствореної бюрократичної системи, антигуманної по відношенню до людини. Прийом заміни (підміни) визначає сюжетні колізії твору. Замість грошей службовцям видають товари виробництва. Прізвище Короткова випадково заміняють на

Колобков, що стало причиною звільнення героя. Як і в «Похождениях Чичикова», чиновники не ставлять своїх підписів на документах («за т. Субботникова – Сенат», «за т. Иванова – Смирнов», «за т. Богоявленского – Преображенский»).

Заміна живого неживим простежується в характеристиці Кальсонера. Його голос гримить, як мідний таз, слова пахнуть сірниками (до речі, запах сірки скрізь супроводжує Короткова у нетрях канцелярії). Голос Кальсонера дедалі стає страшнішим, з мідного він перетворюється на чавунний, «угрожающий», «пронизывающий», «тяжкий», «у каждого, кто его слышал, при каждом слове происходило вдоль позвоночника ощущение шершавой проволоки».

Образ Кальсонера змальовано в підкреслено гротескному плані. М. Булгаков поєднує в його портреті несумісні деталі: «Тело неизвестного было одето в расстегнутый, сшитый из серого одеяла френч, из-под которого выглядывала малороссийская вышитая рубашка, ноги в штанах из такого же материала и низеньких с вырезом сапожках гусара времен Александра I» [32, с. 11]. Звернімо увагу на слово «тело», що акцентує омертвіння персонажа. Всі частини тіла Кальсонера несумірні між собою й подають цей образ у zdeформованому вигляді: короткий зріст, неймовірно широкі плечі, квадратний тулуб, криві ноги (одна з них кульгава). «Но примечательнее всего была голова. Она представляла собой точную гигантскую модель яйца, насаженного на шею горизонтально и острым концом вперед. Лысой она была тоже, как яйцо, и настолько блестящей, что на темени у неизвестного, не угасая, горели электрические лампочки» [32, с. 11]. У міфопоетичному змісті яйце – «символ зарождения Вселенной, космического часа и пространства; цілісності; потенційності; першопочаткового хаосу; таїни життя; воскресіння, надії» [126, с. 146]. М. Булгаков використовує образ яйця в прямо протилежному традиційній символіці значенні. Образ Кальсонера в повісті стає своєрідним символом зародження нової бюрократичної системи, що несе смерть окремій людині (Короткову) й всьому живому.

У подальших описах Кальсонера постійно підкреслюються ті чи інші виразні деталі: квадратна спина (квадратне тіло), френч, кепка, портфель. Оречевлення образу чиновника (заміна живого персонажа річчю) засвідчує процес омертвіння й відчуження бюрократичної системи.

У зображенні світу канцелярій та установ М. Булгаков, як і М. Гоголь, використовує мотиви двійництва і трансформації. Кальсонер постає перед Коротковим щоразу в зміненому вигляді: «Это был Кальсонер, но Кальсонер с длинной ассирийско-гофрированной бородой, ниспадавшей на грудь. В мозгу Короткова немедленно родилась мысль: «Борода выросла, когда он ехал на мотоциклете и поднимался по лестнице, – что же это такое?» И затем вторая: «Борода фальшивая, – что же это такое?.. <...> «Голос тоже привязной», – стукнуло в коротковском черепе» [32, с. 18]; «Двойное лицо, то обрастая бородой, то внезапно обриваясь, выплывало по временам из углов, сверкая зеленоватыми глазами» [32, с. 18]. Аналогічні мотиви застосовані письменником й при змалюванні інших персонажів: наприклад, красуня, в якій Коротков хотів спитати, де подівся Кальсонер, перетворюється на сопливого хлопчиська; біляві жінки – працівниці Центроснабу – схожі одна на одну. Через деякий час відбувається повна заміна складу канцелярії. «Ни одного знакомого лица в хрустальном зале не было. Ни Дрозда, ни Анны Евграфовны, словом – никого. За столами, напоминая уже не ворон на проволоке, а трех соколов Алексея Михайловича, сидели три совершенно одинаковых бритых блондина в светло-серых клетчатых костюмах и одна молодая женщина с мечтательными глазами и бриллиантовыми серьгами в ушах» [32, с. 23]. Отже, як констатує М. Булгаков, у новому світі немає нічого сталого, певного й правдивого – усе тут наскрізь фальшиве й несправжнє (документи, борода, товари виробництва, люди і т.д.).

Особливу роль у створенні деформованого, просякненого фальшем світу відіграє лейтмотив дзеркала (скла). Автор нерідко вдається до прийому показу персонажа чи події у віддзеркаленому вигляді. Віддзеркалення подеколи дає викривлене, спотворене відображення предметів. Коротков не впізн-

нає себе, «искаженно отражаясь в пыльных альпийских зеркалах». Він сідає у дзеркальну кабінку ліфта. У скляному (кришталевому) залі всі працівники постають у незвичайних відображеннях.

Простір канцелярії в зображенні М. Булгакова є обмеженим і поділеним на «стеклянные огромные клетки», де бігають люди, дзеленчать телефони, стукотять друкарські машинки. Слово «клетка» корелює за значенням із «квадратною» спиною Кальсонера. У міфопоетичному смислі «квадрат – символ упорядкованості, стабільності, визначеності, раціонального» [126, с. 33]. Квадрат, клітка у повісті М. Булгакова – знаки мертвого, протиприродного світу радянської бюрократії, яка, на думку митця, встановилася надовго. «Стабільність» і «раціональність» нового чиновництва викликає в письменника глибоку тривогу, бо в упорядкованому й організованому просторі гине людина.

Протиставлення живої людини мертвому чиновництву розкриває прийом контрасту. Образ Кальсонера пов'язаний із геометричним символом квадрата, а образ Короткова – із образом кулі (більярдної кулі), тобто кола, символу вічності, цільності, «повернення від множинності до одиницності», «захисту від небезпеки, яка існує в навколишньому світі» [126, с. 33-34]. Коротков обороняється від переслідувачів з допомогою більярдних куль. Б. Соколов відзначив, що в «Дьяволиаде» показана гоголівська «маленька людина», яка стала жертвою набираючої обертів сучасної бюрократичної машини, причому зіткнення Короткова з цією машиною у затемненій свідомості звільненого службовця перетворюється на зіткнення із нездоланною диявольською силою» [130, с. 201]. Слід уточнити, що Коротков, хоча й гине, не є жертвою у повному смислі, адже він зважився на протест й останній його крик, як пише М. Булгаков, є «победным». «Лучше смерть, чем позор!» – з такими словами Коротков йде із життя.

Для зображення світу чиновництва та його ганебного впливу на людину М. Булгаков, як і М. Гоголь у «Записках сумасшедшего», вдається до прийому зсуву просторів і часів, що зумовлений хворобливою свідомістю героя,

який стає божевільним внаслідок зіткнення з бюрократичною системою. Якщо на початку повісті дата подій точно зазначена – 20 вересня 1921 року, то в кінці твору Коротков ніяк не може пригадати число: «Вторник, то есть пятница. Тысяча девятьсот» [32, с. 25]. Годинник, як здається героєві, б'є сорок разів. Стіни канцелярії дивовижним чином то розкриваються, то знову закриваються перед Коротковим, вони відкривають йому небачені простори кабінетів, що постійно змінюються у своїх формах. Врешті-решт канцелярія виштовхує Короткова на вулицю, але перед тим він встиг у відчаї зламати годинник, з якого вискочив Кальсонер у вигляді білого півня з написом «исходящий». Гротеск, що організує час і простір повісті, сприяє відтворенню загального абсурду постреволюційної епохи.

МОТИВ ТВОРЧОСТІ Й ОБРАЗ ТВОРЦЯ

Одним із найпотужніших мотивів у повістях М. Гоголя і М. Булгакова є мотив творчості, який кожний із письменників розробляв по-своєму, але разом з тим у них є дещо спільне в їхніх підходах. Мотив творчості й образ творця є органічними складовими столичного тексту митців і дозволяють «прочитати» його в множинності смислів, з погляду вічних мистецьких категорій, які надають творам М. Гоголя і М. Булгакова філософсько-естетичного значення.

Те, що М. Булгаков у розробці мотиву творчості йшов від багатьох джерел, у тому числі й від М. Гоголя, доводить схожість образів майстра з роману «Мастер и Маргарита» і великого сатирика. Як цілком слушно зазначив Б. Соколов у новій книзі «Розшифрований Булгаков. Таємниці «Майстра і Маргарити» (2006), у булгаковського майстра є чимало несподіваних прототипів. «Його портрет: «бритый, темноволосый, с острым носом, встревоженными глазами и со свешивающимся на лоб клоком волос» – выдает несомненное сходство с Николаем Васильевичем Гоголем. Заради цього Булгаков навіть зробив майстра при першій появі голеним, хоча в подальшому особливо відзначив, що у майстра є борода. <...> Звернені до майстра слова Воланда: «А чем же вы будете жить?» – це парафраз відомого висловлювання поета і журналіста Миколи Олексійовича Некрасова, адресоване Гоголю в 1848 р. <...> А спалення майстром свого роману орієнтоване не тільки на спалення Булгаковим у березні 1830 року ранньої редакції майбутнього «Мастера и Маргариты», але й на спалення Гоголем другого тома «Мертвых душ» [133, С. 185-186]. Роман «Мастер и Маргарита» – підсумковий твір митця, шлях котрого до образу майстра й діалог із Гоголем розпочався набагато раніше, про що свідчать сатиричні повісті М. Булгакова, де вже починає звучати мотив творчості. Однак перш ніж ми розглянемо твори М. Булгакова, визначимо особливості реалізації мотиву творчості в петербурзьких повістях М. Гоголя.

Одним із головних героїв «Невского проспекта» М. Гоголь зробив художника Піскарьова, наділеного надзвичайною мистецькою фантазією. Образ творця в літературу ввели романтики, що дозволяло показати виключну особистість, розлад мрії та дійсності, роль митця в одухотворенні світу. М. Гоголь використовує традиційні для романтизму сюжетні ситуації: зустріч героя з прекрасною незнайомкою, кохання, томління серця, фантазії художника, процес творчості, таємниця, руйнація надій, божевілля і смерть митця. Разом із тим усі ці сюжетні колізії введено в реалістичний контекст, що надає їм іншого, аніж у романтизмі, звучання.

Піскарьов сприймає прекрасну брюнетку, яку він зустрів на Невському проспекті, в образі Біанки, мадонни із фрески італійського художника Перуджино «Поклоніння волхвів». Як слушно відзначила Н. Крутікова, «не за реальною жінкою, а за привидом Перуджинової Біанки женеться художник Піскарьов, закінчуючи життя божевільним сном і загибеллю» [82, с. 10].

Мистецьке сприйняття Піскарьова надає рисам незнайомки божественності й надзвичайної святості. Вона видається йому чудовою істотою, котра злетіла прямо з неба на Невський проспект. «Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысли и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него. Боже, какие божественные черты! <...> но как утерять это божество и не узнать даже той святости, где оно опустилось погостить?» [43, с. 13]. Піскарьов охоплений полум'ям небесної пристрасті, що змінила для нього весь світ: «Тротуар несея под ним, кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу... И все это произвел один взгляд, один поворот хорошенькой головки» [43, с. 14].

Разом із тим в образ незнайомки автором уведений мотив фальшу. Ліхтар оманливим світлом показав на її обличчі не «улыбку», а «подобие улыбки». Піскарьов почув у помешканні дівчини «жалкое подобие полонеза». Згодом в описі красуні підкреслено, що «улыбка была исполнена какой-то жалкой наглости; она так была странна и так же шла к ее лицу, как идет вы-

ражение набожности роже взяточника или бухгалтерская книга поэту». У словосполученнях «жалкое подобие», «жалкая наглость» вчувається гірка іронія письменника, котрий одночасно і викриває, і співчуває, і сумує з того, що мрія і дійсність так різюче різняться.

Несумісність деталей, невідповідність рис та ознак, протиріччя образу та сутності – основні прийоми зображення красуні, котра полонила серце молодого художника. Він і сам розуміє абсурд її існування: «Такая красавица, такие божественные черты и где же? В каком месте!..» Вот все, что он мог выговорить» [43, с. 16].

Із образом прекрасної незнайомки пов'язана ціла низка міфопоетичних мотивів: дива, чародійства, божественного, диявольського та ін. Вони сприяють відтворенню основного конфлікту повісті, що розгортається поміж видимістю та реальністю. Конфлікт перенесено М. Гоголем у внутрішній світ художника, котрий наділений автором особливим баченням і тонким світосприйняттям.

Піскарьов постає як представник «исключительного сословия», виключність якого зумовлена передусім умовами його проживання. В одному з ліричних відступів автор розмірковує про своєрідність петербурзького художника, котрий змушений жити й творити в місті, де більшість складають чиновники, купці й ремісники. Вміщення образу художника в міський контекст дає можливість М. Гоголю порушити проблему призначення митця в прагматичному суспільстві. У світі, де все визначається тільки грошима й чинами, бути справжнім художником, на думку М. Гоголя, – великий дар, адже дійсність не дає митцям ані натхнення, ані надій, більше того, вона знищує їх. Так сталося й з Піскарьовим, котрий мав у душі племін високого почуття, але зіткнення з ницістю міста призвело його до трагедії.

Мистецька свідомість Піскарьова витворює власний світ, де, на противагу прагматичному Петербургу, художник може вільно кохати й черпати натхнення. Подальші події відбуваються на межі сна й реальності. М. Гоголь талановито стирає переходи поміж тим, що є насправді, і тим, що ввижається

Піскарьову під час його сновидінь. Серед оніричних мотивів особливо вирізняються мотиви раю, дива, таїни, які розкривають силу творчого генія художника. Уві сні Піскарьова прекрасна незнайомка перетворюється на царицю невідомої країни, повелительку сердець і володарку страшної таємниці, яку вона начебто хоче довірити художникові. Але Піскарьов прокидається і – «О, как отвратительна действительность! Что она против мечты?» [43, с. 22]. Марення Піскарьова зробилися його життям, він тепер спав наяву і жив уві сні.

М. Гоголь своєрідно обробляє відомий мотив угоди людини й диявола. Піскарьов домовляється з торговцем-персіянином, щоб той дав йому опіум. Персіянин вимагає за це портрет красуні, іншими словами – те, що давало наснагу Піскарьову жити, тобто його душу. І Піскарьов обіцяє, аби тільки знову побачити прекрасну незнайомку. Художник приносить у жертву своїй уяві самого себе. Його життя повністю полонила пристрасть. Але М. Гоголь відступає від традиційного в романтизмі розкриття мотиву кохання. Для Піскарьова кохання має значення не стільки як земне, людське почуття, а передусім як почуття творче, мистецьке, без якого його життя як художника втрачає смисл. Внутрішнім баченням він вдивляється в риси красуні, щоб закарбувати їх потім на полотні: «Создатель, как проста эта прическа и как она идет к ней! Коротенькая косынка была слегка накинута на стройной ее шейке... Как мила ее грациозная походка! Как хороша ее рука, стиснутая волосным браслетом!...» [43, с. 23-24]. Піскарьов ставиться до дівчини не як до об'єкту домагань (так ставиться до блондинки Пирогов), а як до унікальної окраси світу, тобто як справжній художник. «Я возвращу миру прекраснейшее его украшение», – вирішив Піскарьов [46, с. 25]. Він хоче одружитися на незнайомці тільки з однією метою – щоб врятувати божественну красу й зберегти її у своєму мистецтві: «Я буду сидеть за картинами, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды, вышивать или заниматься другим рукоделием...» [46, с. 26]. Однак брюнетка зневажливо поставилася до щирої пропозиції Піскарьова, чим призвела до руйнації його високих ідеалів.

Розкриттю основного конфлікту повісті сприяє прийом контрасту, що використаний на різних художніх рівнях твору: сюжетно-композиційному (історія Піскарьова – історія Пирогова), образному (художник – поручик, блондинка – брюнетка), міфопоетичному (жертва пристрасті – жертва прагматичному віку, божественне – диявольське), символічному (світло – темрява), просторовому (розкішний проспект – убоге помешкання), на рівні окремих деталей та ін.

Не в змозі перенести кризи своїх мистецьких надій, Піскарьов втрачає розум. «Удар надто сильний, – зазначає Н. Крутікова. – Мрію розбито, залишаються тільки божевільні сновидіння, але вони тільки посилюють хворобу художника і призводять його до самотньої загибелі» [82, с. 57].

Традиційно в романтичних творах божевільня митця було зумовлене стихійною пристрастю, неможливістю досягти взаємного щастя й гармонії. Для романтичного героя без кохання немає життя. У повісті М. Гоголя божевільня, а потім смерть героя спричиняє нища дійсність, у якій неможливо ані жити, ані творити. Божевільня Піскарьова, з одного боку, – це вияв безсилля героя («нет сил перенести»), котрий зіткнувся з містом зла й облуди. З іншого боку, божевільня – це своєрідний вихід митця, його втеча до іншого, прекрасного світу, куди завжди прагнула його душа. Оповідач називає смерть Піскарьова «жертвой безумной страсти». Ми вже писали про мотив жертви в одному з попередніх розділів. Утім, постає питання: а що ж приніс Піскарьов у жертву «безумной страсти»? Безперечно, розум, життя, а ще – мистецький дар, адже, втративши натхнення, його рука як художника вже не могла творити, а тому його існування втратило будь-який сенс. Трагічна доля художника Піскарьова в повісті М. Гоголя «Невский проспект» – суворий вирок письменника місту, де гинуть не люди й таланти, де мистецтво змушене відступити перед злом і оманю. Однак, мистецьке начало зі смертю художника Піскарьова в повісті остаточно не зникає. У фіналі «Невского проспекта» звучить голос автора-митця, котрий, на відміну від своїх героїв і на відміну від оповідача, уміє розрізняти справжнє й несправжнє, дійсне й оманливе.

Він знає, що «всё обман, все мечта, всё не то, чем кажется». Він, на відміну від Піскарьова, не піде за плащом красуні й усвідомлює всю брехливість Невського проспекту. Останнє слово в повісті належить авторові, мистецтво якого здатне виявити справжнє обличчя Невського проспекта, і в цьому, на думку М. Гоголя-реаліста, полягає смисл творчості – проникати в сутність життя, показувати його дійсну сутність.

Проблема призначення мистецтва та митця у світі стала предметом глибоких роздумів М. Гоголя у повісті «Портрет». Твір уперше був надрукований 1835 року в збірнику «Арабески», але трагічна доля художника в суспільстві продовжувала хвилювати автора, і в 1836 році М. Гоголь знову повертається до повісті й працює над її переробкою. Нова редакція повісті з'явилася в журналі «Современник» 1842 року. У другій редакції було змінено деякі сюжетні лінії твору, а головне – ідейну концепцію повісті. У редакції «Арабесок» син старого художника – офіцер, батько відкриває йому страшну таємницю портрета і пророкує часи, коли у світ прийде новий антихрист. У «Портреті» 1842 року зроблено інший фінал. Син старого художника – теж молодий художник Б., котрий закінчив Академію мистецтв і мріє про поїздку до Італії, колиски світової культури. У фіналі повісті, надрукованої в «Современнике», М. Гоголь висловлює принципово інші погляди на мистецтво й призначення митця у світі, що свідчать про розвиток філософсько-естетичної концепції письменника.

Вихідна ситуація «Портрета» є фантастичною (придбання старого полотна художником Чартковим і наступні чарівні події, пов'язані з портретом), але фантастика М. Гоголя вміщена в реалістичний контекст і зумовлена цим контекстом. Те, що Чартков знаходить з допомогою фантастичним чином оживленого мистецького образу золото, становить сутність капіталістичної епохи, коли утверджувалася влада грошей і саме вона визначала не тільки місце людей і їхні стосунки в суспільстві, а й впливала на мистецтво. Х. Гюнтер у статті «Поміж мамоною і містикою: проблематика художника в «Портрете» Гоголя» розглядає проблематику твору у зв'язку зі становищем

художника в суспільстві й процесом комерціалізації мистецтва [57, с. 178-184].

У гоголезнавстві розкрито міфопоетичний зміст повісті. Боротьба Бога й Диявола перенесена М. Гоголем у сферу мистецтва, в душу художника. У творі відчуваються фаустіанські мотиви: угода людини (у М. Гоголя – митця) з дияволом і духовне випробування людини. Моральне випробування людини в «Портреті» відбувається згідно із законами жорстокого віку – з допомогою золота. Золото, гроші, комерціалізація – це конкретні втілення диявольського в епоху XIX століття. Невипадково образ антихриста в повісті постає у вигляді лихваря, котрий приносив людям нещастя й загубив чимало доль. В. Петров у статті «Петербурзькі повісті М. Гоголя» писав: «... диявол Гоголя в «Портреті» не є диявол галюцинаційного візіонерства, витвір хворобливої уяви містика, – це диявол, що уособлює гнітючий вплив грошей великого міста. <...> Отже, мова тут не про демонічну містику, а про соціальні впливи, про соціальний магізм грошових впливів. Абстраговане буття грошей дається в абстрагованій формулі «портретного» буття. Соціологічна тема трактується як тема романтичної фантастики. <...> Гроші шкідливі, вплив золота псує людину, – цю тезу про аморалізм грошей Гоголь в «Портреті» ілюструє низкою конспективно викладених історій» [134, с. 275-276].

Гоголівське зображення диявольської влади золота, що стала справжньою загрозою поколінню XIX століття, корелює із романтичною фантастикою повісті О. Бальзака «Гобсек», у якій теж знайшли відбиток соціальні процеси прагматичного часу. Життєві історії, що вміщені в повісті О. Бальзака, розкривають духовні трансформації суспільства, які відбулися під впливом грошей. Життєві історії, що звучать в повісті М. Гоголя, свідчать не тільки про вплив золота на людей, а й про вплив мистецтва на духовний стан суспільства.

Крім мотивів з «Фауста», М. Гоголь актуалізує у творі пушкінські мотиви. Фраза молодого художника про те, що в образі лихваря на портреті втілений «тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин», відси-

лає до вірша О. Пушкіна «Демон» (1824). Коли Чартков під впливом заздрощів скуповує твори талановитих митців, щоб нищити їх, це нагадує фінал пушкінської «Сцены из Фауста»: «Все утопить». Тобто М. Гоголь, як і О. Пушкін, показав згубність крайнього індивідуалізму та егоїзму. Знання, як вважав О. Пушкін, є могутньою творчою силою, якщо вони слугують людям, а коли вони підкорені власним інтересам і особистому задоволенню, знання й творча енергія особистості перетворюються на руйнівну, нищівну силу. У цьому М. Гоголь погоджується із О. Пушкіним, засуджуючи вчинки божевільного Чарткова, охопленого люттю та ненавистю до всього талановитого, на яке він сам уже не здатен.

У статті «Несколько слов о Пушкине» М. Гоголь висловив думку про те, що справжній художник зображує не тільки високе, а й звичайне, низьке, однак при тому він видобуває з нього надзвичайне, «совершенную истину». При змалюванні дійсності митець, за словами М. Гоголя, має знаходити незвичайне у звичайному, має відшукувати істину в самому житті. У редакції «Портрета» 1842 року М. Гоголь продовжує розмірковувати на тему покликання митця й веде подальший діалог з О. Пушкіним і з самими собою. У повісті висловлено думку про те, що мистецтво наділено великою силою: воно може показувати дійсність брудною, нищою, а з іншого боку – може одухотворювати її, викликаючи в людях піднесені почуття. «Почему же простая, низкая природа является у одного художника в каком-то свету, и не чувствуешь низкого впечатления; напротив, кажется, как будто наслаждался, и после того спокойнее и ровнее все течет и движется вокруг тебя? И почему же та же самая природа у другого художника кажется низкой, грязною, а между прочим, он также был верен природе? Но нет, нет в ней чего-то озаряющего» [46, с. 74], – так мислив Чартков, коли роздивлявся талановито написаний портрет лихваря.

Духовна трансформація, що відбулася із Чартковим під впливом чарівного портрета, слугує утвердженню думки про те, що з мистецтвом жартувати не можна, адже воно може бути втіленням як божественного, так і дия-

вольського, як світлого, так і темного. І тому мистецтво може викликати в душах людей добро і зло. Трансформація Чарткова є якраз доказом останнього. Це засвідчує й історія батька художника Б. Він, поза своєю волею, великим мистецьким талантом втілює духа темряви на портреті, який став жити тепер особливим життям. «Какая дьявольская сила! Он у меня просто выскочит из полотна, если только хоть немного буду верен натуре» [46, с. 112], – промовляв майстер, ще не усвідомлюючи повною мірою відповідальності за своє мистецтво. І тільки набагато пізніше, коли він сам потрапив під згубний вплив намальованого ним портрета й в ньому прокинулися лихі почуття, художник зрозумів, що він накоїв, що «кисть его послужила дьявольским орудием, что часть жизни ростовщика перешла в самом деле как-нибудь в портрет и тревожит теперь людей, внушая бесовские побуждения» [46, с. 116].

Подальший шлях старого художника (усамітнення, молитви, важкий пошук Бога) – це шлях спокути й приготування до високого мистецтва, до духовного подвигу, на який він був покликаний у житті. Створення полотна народження Ісуса свідчить про духовну зміну й піднесення художника над злом, ненавистю, люттю, які були в його серці і яких він зумів вигнати звідти, як бісів. Нова картина стала справжнім дивом для людей. «Вся братья поверглась на колена перед новым образом, и умиленный настоятель произнес: «Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: святая, высшая сила водила твоею кистью, и благословенье небес почило на труде твоём»» [46, с. 118]. Пройшовши важкий і звивистий шлях духовного випробування, помиляючись і піднімаючись, старий художник відкриває синові важливу істину: «Талант есть драгоценнейший дар Бога – не погуби его. Исследуй, изучай все, что ни видишь, покори все кисти, но во всем умей находить внутреннюю мысль и пуще всего старайся постигнуть высокую тайну создания. Блажен избранник, владеющий ею. Нет ему низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом. <...> Все, что ни есть на свете, высокое создание искусства. Все принеси ему в жертву и возлюби его всей страстью. Не страстью, дыша-

щей земным вожделием, но тихой небесной страстью; без нее не властен человек возвыситься от земли и не может дать чудных звуков успокоения. Ибо для успокоения и примирения всех нисходит в мир высокое создание искусства» [46, с. 118-119]. Отже, М. Гоголь утверджує ідею високого призначення митця й мистецтва у світі. Він закликає митців не тікати від дійсності, бути вірними природі, але при тому шукати в ній внутрішню сутність, наближаючись до пізнання таємниці буття. Художник, наділений великим талантом від Бога, повинен усвідомлювати відповідальність за своє мистецтво й творити так, щоб приносити у світ «успокоение и примирение», тобто викликати піднесені, добрі почуття (у О. Пушкіна: «... чувства добрые я лирой пробуждал»), а не сіяти зло, лють і ненависть. Естетичні пошуки М. Гоголя, що знайшли втілення в його повісті «Портрет», тісно пов'язані з його духовними шуканнями 1840-х років, коли він перебував у Римі й тісно спілкувався із художником О. Івановим, котрий прагнув знайти образ «обращения человека к Христу» й врешті-решт знайшов його в самому М. Гоголеві, який намальований на картині О. Іванова «Явлення Христа народу».

Художній конфлікт повісті «Портрет» є складним, багатошаровим. З одного боку, у творі показано зіткнення влади міста, влади золота й покликання художника. Несподівано заволодівши скарбом, Чартков спочатку збирається творчо працювати, вдосконалювати свою майстерність, щоб стати справжнім митцем. Утім, зсередини в ньому все гучніше звучав інший голос. «Теперь в его власти было все то, на что он глядел доселе завистливыми глазами, чем любовался издали. Ух, как в нем забилося ретивое, когда он только подумал о том! Одеться в модный фрак, разговеться после долгого поста, нанять себе славную квартиру, отправиться в тот же час в театр, в кондитерскую, в... и прочее» [46, с. 83]. Через речові деталі (новий фрак, розкішна квартира із дзеркалами, лорнет, пляшка дорогого шампанського та ін.), які приваблюють Чарткова, М. Гоголь показав моральну зміну героя, котрий не зумів протистояти місту.

З іншого боку, в повісті розкрито одвічний конфлікт добра і зла, божественного і диявольського, що завжди триває у світі й проникає в різні сфери – в суспільство і в душу окремої людини. У боротьбі за душу людини, на думку М. Гоголя, можуть бути різні результати. Чартков опинився в полоні згубних сил. Його божевілля – наслідок влади золота й втрати божественної іскри, тому його рука вже нічого не могла створити і героєві лишається тільки нищити все довкола в нестримній люті. Втрата таланту, людських якостей, розуму – ось жертва, яку приніс Чартков Петербургу. Прізвище Чарткова не випадково співзвучне слову «чорт», адже з героєм не тільки трапляється чортівня, як, наприклад, у «Невском проспекте», він потрапляє під владу чорта, під владу диявольських сил міста.

Однак в боротьбі з дияволом, що прийшов у світ в конкретно-соціальній подобі, людина здатна встояти, незважаючи на важкі випробування. Про це розповідається в другій частині повісті. Старий художник, автор фантастичного портрета, вистояв і отримав моральну перемогу над злом і ненавистю. Через щирі спокуту й духовне відродження художник прийшов до розуміння сутності мистецтва, він приніс людям нове творіння, яке кличе до морального піднесення. Незважаючи на те, що портрет лихваря у фіналі раптово щезає (отже, боротьба зі злом, з чортом триває), в повісті виражено надію на перемогу божественного над диявольським. У творі звучить палка віра письменника в надзвичайну силу мистецтва, яке здатне пробуджувати душу людини до добра.

Н. Крутікова відзначає, що в Петербурзі люди мистецтва важко пробиваються крізь оманливість і меркантилізм вищого товариства. «У людей мистецтва свої мрії, жага справжньої краси, відданість ідеалу і щоденній наполегливій праці. Нерідко ілюзії розсіюються, талант щезає, адже далеко не кожен із митців здатен чинити спротив згубній спокусі: владі золота, стремління до миттєвого успіху й швидкому написанню модних сюжетів. А що чекає на них? Розчарування, глибокі страждання, а за ними – божевілля й загибель. Тільки багаторічне віддане служіння мистецтву, його релігійному началу, пе-

ремога над «демонською» спокусою приносить істинну красу творінню художника, як це відбувається у фіналі повісті «Портрет» (друга редакція)» [82, с. 54].

Як слушно зазначив С. Машинський, на відміну від романтиків, М. Гоголь «показав образ художника в реалістичному ракурсі, він пов'язаний із провідними соціальними питаннями сучасної дійсності» [101, с. 205]. Утім, на нашу думку, образ художника в М. Гоголя має не тільки соціальний, а й філософський зміст. Адже доля художника дає можливість письменникові порушити важливі філософські проблеми, актуальні не тільки для доби М. Гоголя, а й для інших часів: мистецтво і суспільство, сутність мистецтва, призначення митця та ін.

У «Портрете» розробляються характерні для петербурзьких повістей в цілому мотиви: мотив смерті (на портреті постає «лицо мертвеца, ставшего из могилы»), мотив духовної трансформації людини (внутрішні зміни Чарткова), мотив чортівні (духовний поєдинок людини з чортом, дияволом), мотив справжнє-несправжнє (образи багатих клієнтів, які малював Чартков), мотив божевілля (художник збожеволів через гроші, марнославство й втрату таланту). У повісті знаходимо й традиційні для петербурзьких повістей промовисті деталі, які в М. Гоголя стають символічними: стара шинель (тут на відміну від Башмачкіна, стара шинель Чарткова свідчить про самовідданість художника, який не мав часу й можливості дбати про одяг); «прыщик, выскочивший на лбу» юної аристократки і який Чартков хотів намалювати на полотні (це символ вірності природі, правді життя, як і «шишка» на носі алжирського бея в повісті «Записки сумасшедшего»); запах і звук грошей (символ прагматичного віку, як і в «Повести о капитане Копейкине») та ін.

Тема творчості й образ творця присутні й у столичних повістях М. Булгакова. Хоча глибока розробка цієї теми й роздуми про призначення митця ще були попереду (в п'єсах «Багровый остров», «Иван Васильевич», романі «Мастер и Маргарита»), та все ж таки в сатиричних повістях письменника накреслено деякі підходи до цієї теми.

У сатиричній повісті «Похождения Чичикова» всі події відбуваються за велінням оповідача-літератора – абсолютного господаря художнього тексту. Сон оповідача стає вихідною основою для розвитку сюжету твору. Креативна фантазія автора примхливо поєднує гоголівських персонажів і вводить їх у сучасний контекст. Спираючись на традиції російської класики, М. Булгаков разом із тим застосовує й новітні засоби письма. Абсолютизація творчої волі автора, гра з чужими текстами, інтертекстуальність, зображення світу як тексту, а тексту як світу – усе це ознаки модернізму та постмодернізму, які виявилися в спадщині М. Булгакова.

В особі сучасного Чичикова, створеного фантазією булгаковського літератора, втілено негативні риси, що допомагає розкрити міфопоетичний образ чорта: «Вот черт налетел!»! И откуда такого достали?!» [32, с. 241]. Як ми вже писали, в повісті М. Гоголя «Портрет» рисами чорта (диявола, антихриста) наділений образ лихваря, зображений на чарівному портреті. І гоголівський лихвар, і булгаковський Чичиков – типові герої свого часу, втілення прагматизму XIX і XX століть. Обидва мають велику владу над душами людей, обидва виявляються невловимими у фіналі творів. Та все ж таки, незважаючи на те, що вони утверджуються у світі й стають його господарями, гоголівський лихвар і булгаковський Чичиков не отримують абсолютної перемоги. І М. Гоголь, і М. Булгаков протиставляють диявольському началу, втіленому в цих образах, творчість. Як старий художник зумів очистити свою душу й воскреснути для високого мистецтва, так і булгаковський літератор зумів відмовитися від грошей та інших благ заради творчості. У фіналі «Похождений Чичикова» Чичиков пропонує літераторові все, що він хоче, аби тільки той помилював Чичикова й відпустив його знову у світ. Але угода із дияволом (на противагу гоголівському Чарткову) не відбулася. «Так я в взметнулся около телефона. И чуть было не выложил в трубку все сметные предположения, которые давно уже терзали меня: «Брюки... фунт сахара... лампу в двадцать пять свечей...» Но вдруг вспомнил, что порядочный литератор должен быть бескорыстен, увял и пробормотал в трубку:

– Ничего, кроме сочинений Гоголя в переплете, каковые сочинения мной недавно проданы на толкучке.

И... бац! У меня на столе золотообрезанный Гоголь! Обрадовался я Николаю Васильевичу, который не раз утешал меня в хмурые бессонные ночи, до того, что рявкнул:

– Ура!

И...» [32, с. 241].

Булгаковський літератор прокинувся і бачить: немає ані Чичикова, ані Ноздрьова, ані Гоголя. І хоча знову життя пішло в буденному руслі, ті зміни, які відбулися в душі оповідача, є значущими. Письменник утверджує перемогу творчого начала, мистецтва над прагматизмом епохи і над темними сторонами буття. Боротьба добра і зла, божественного і диявольського у М. Булгакова, як і у повісті М. Гоголя «Портрет», перенесена в душу сучасного художника, який, незважаючи на скруту й політику «соціальних замовлень», перемагає.

У повісті «Похождения Чичикова» актуалізовано мотиви пушкінського «Пам'ятника». Чичиков у своїй анкеті вказує адресу пам'ятника Пушкіну замість адреси установи, де він працює. Фантазія булгаковського оповідача-літератора приводить до пам'ятника О. Пушкіну, а це нагадує читачам про тему призначення митця й мистецтва, яку розробляли у своїй спадщині М. Гоголь і О. Пушкін. М. Булгаков йде слідом за М. Гоголем у викритті абсурду життя, у розвінчанні «мертвих душ» нового часу. Водночас М. Булгакову напрочуд близькою була пушкінська ідея свободи (у даному випадку – творчої свободи, незалежності митця) й пробудження «добрых чувств» з допомогою мистецтва. Булгаковський літератор, бідний і принижений (щоб вижити, він змушений був продати на базарі навіть книги М. Гоголя), все ж таки зберігає в собі внутрішню гідність, волю й прагнення творити. Свої роздуми про долю письменника в сучасному йому суспільстві М. Булгаков продовжив у подальших творах: «Багровый остров», «Мастер и Маргарита».

У повісті «Собачье сердце» створено образ науковця-творця, протиставлений суспільному абсурду. Фантастичний сюжет будується на неймовірній історії перетворення собаки на людину. Професор Преображенський, пересадивши Шарику гіпофіз шахрая і алкоголіка Клима Чугункина, отримує в результаті свого сміливого експерименту людиноподібну істоту. Безпритульний Шарик став Поліграфом Поліграфовичем Шариковим, утім, у нього зберігаються собачі інстинкти й негативні звички Клима Чугункина. Професор Преображенський разом із доктором Борменталем намагаються виховати Шарикова, прищепити йому елементарну культуру, ввести до людського товариства, але всі їхні спроби були марними. І згодом професор Преображенський повертає собаку у вихідний стан. Фантастичний випадок закінчується ідилічно: Преображенський знову займається улюбленою справою, а пес біля його ніг насолоджується домашнім затишком.

Фантастичний життєпис Шарикова М. Булгаков розгортає до широкого художнього узагальнення. З допомогою прийому перетворення собаки на людину письменник викриває духовні трансформації, які відбулися в постреволюційному суспільстві. У новому часі діють алогічні закони: вісім кімнат у квартирі вченого сприймаються як замах на революцію; у домкомі замість того, щоб займатися практичними справами, співають хорали; зубожіння й голод називаються початком великої ери людства. У рукописі, який зберігся в архіві М.С. Ангарського, назва повісті звучала як «Собачье счастье. Чудловещная история». Дослідниця Е. Проффер висловила припущення, що М. Булгаков змінив назву твору, бо вона начебто «вже була використана раніше О. Купріним в оповіданні про собак, яке являло собою жахливу алегорію» [121, с. 33]. Напевно, перша назва повісті іронічно перефразувала назву дешевої ковбаси «собача радість». У повісті постійно звучить мотив задоволення мінімальних потреб, мотив мізерного існування. Безпритульний пес за шматок ковбаси ладен облизувати Філіппові Філіпповичу ноги. Потрапивши у квартиру до професора Преображенського, де його гарно годували, Шарик «розмірковує» про те, що він виграв «самый главный, счастливый собачий

билет». Це тваринне задоволення малим асоціюється в повісті із життям людей початку 1920-х років, коли люди звикли жити в неопалюваних домівках, отримувати мізерну платню й харчуватися гнилою солониною. Професор Преображенський категорично заперечує таку систему й обстоює право людини на нормальне життя.

У повісті «Собачье сердце» розробляються фаустіанські мотиви. Професор Преображенський неодноразово порівнюється із «седым Фаустом». Він знаходиться у постійному духовному й науковому пошуку, ніколи не спинається у своїх сміливих експериментах. Творча фантазія Преображенського, на думку М. Булгакова, є великим даром від Бога, за який учений несе відповідальність перед суспільством. Науковий підхід Преображенського має багато спільного з мистецтвом, теж божественного за своєю природою. Саме тому образ професора Преображенського порівнюється із божеством: «... божество помещалось в кресле. <...> Руки божества, обнаженные по локоть, были в рыжих резиновых перчатках, и скользкие тупые пальцы копошились в извилинах. Временами божество вооружалось маленькими сверкающим ножиком и тихонько резало желтые упругие мозги» [32, с. 150-151]. Професор Преображенський у повісті називається ще й «магом», «волшебником», «чародеем», «творцом». І наука, і мистецтво, згідно з художньою концепцією М. Булгакова, здатні перетворювати світ. У промовистому прізвищі професора Преображенського втілено ідею оновлення світу з допомогою сили людського духу, творчості, людського натхнення.

Фантастичне перетворення собаки на людину нагадує епізод створення Гомункула в трагедії Й.В. Гете. Доктор Борменталь відзначає у своєму щоденнику: «Новая область открывается в науке: без всякой реторты Фауста создан гомункул. Скальпель хирурга вызвал к жизни новую человеческую единицу. Професор Преображенский, вы – творец!» [32, с. 164].

Образ Шарикова, який протягом твору декілька разів змінюється, асоціюється із образом чорта, диявола, здатного згідно з міфопоетичними уявленнями до зміни зовнішньої подоби. Мешканці квартири професора Преоб-

раженського називають Шарикова «черт», «черт лохматый», «черт собачий», «проклятий черт», «демон» і т.д. Диявольське начало, що втілене в образі Шарикова, М. Булгаков пов'язує із абсурдною системою, створеною в пост-революційний період. З допомогою прийому фантастичного перетворення собаки на людину письменник доводить, що в моральному відношенні людина стала гірше за тварину, що не можна подолати ницість чугункиних, які б експерименти не здійснювалися б у науці й суспільстві. На думку митця, суспільство тільки тоді правильно влаштоване, якщо воно викликає до життя позитивні якості. У випадку із Шариковим відбувається все навпаки: із хорошого собаки Шарика утворилася погана людина Шариков, який протягом твору стає все гірше й гірше під впливом нового суспільства. Духовна деградація Шарикова відображає процес деформації суспільної системи, яка може бути визначена як шариковщина. Шариковщина – абсурдна суспільна система, що знищує людське в людині, викликаючи в ній не потяг до духовного піднесення, а навпаки, ниці інстинкти. У повісті М. Булгакова комічний сюжет трансформується в «чудовищну історію», і це історія не тільки Шарикова, а всього радянського суспільства. Основою художнього конфлікту повісті «Собачье сердце» є зіткнення професора Преображенського із шариковщиною.

У повісті «Собачье сердце» М. Булгаков пише: «Шторы скрыли густую пречистенскую ночь с ее одинокою звездой» [32, с. 208]. Ця фраза є ремінісценцією на «Ночь перед Рождеством» М. Гоголя, в якій інтерпретується слов'янський міф про те, як чорт зняв з неба місяць і на землі настала темрява. У творі М. Булгакова темрява і морок символізують драматичний стан суспільства, що знаходиться на межі прірви. До цього гоголівського мотиву письменник повернеться пізніше у п'єсі «Батум», де розповідається легенда про те, як чорний дракон викрав сонце у всього людства. Цей дракон (або диявол, чорт) буде вже безпосередньо пов'язаний у свідомості митця зі Сталіним і сталінщиною. Шариков у повісті «Собачье сердце» понад усе любить пити горілку, що викликає асоціацію із «Еліксиром сатани» Е.Т.А. Гофмана. Ця

книга в перекладі В.Л. Рандова вийшла в Петербурзі 1897 року й була в бібліотеці М. Булгакова. «Собачье сердце» своєрідно інтерпретує провідну тему гофманівського роману: «Дьявол до сих пор еще неустанно блуждает по земле, предлагая людям свои эликсиры. Кто из нас не находил когда-либо вкусным тот или другой из его адских напитков?» [50, с. 270]. У повісті М. Булгакова й у книзі Е.Т.А. Гофмана всі події підпорядковані невідворотному диявольському началу, оповідь коливається поміж фантастичним і реальним, раціональним та ірраціональним. Утім, якщо гофманівський герой перемагає сатану, то у повісті М. Булгакова, хоча професор Преображенський і перетворює Шарикова знову на собаку, науковець не в змозі здолати шариковщину як систему, що охопила все суспільство.

Образна композиція повісті «Собачье сердце» має схожість зі структурою «Фауста»: Фауст – Вагнер – Мефістофель // Преображенський – Борменталь – Шариков. У повісті немає розвитку лінії Фауст – Гретхен, але пізніше вона буде своєрідно інтерпретована в романі «Мастер и Маргарита».

С. Шаргородський у статті «Собачье сердце, или Чудовищная история» зазначає: «Світ Булгакова чітко поділяється на світ зовнішній і внутрішній... Подібна послідовна опозиція підводить до однієї з центральних дилем у творчості Булгакова. Починаючи із «Записок врача», він утверджує думку про те, що зовнішній світ є безлад, хаос і смерть: тільки знаходячись у світі внутрішньому людина може протистояти смерті й бути безсмертною» [153, с. 91]. Ця думка є абсолютно слушною стосовно образу професора Преображенського. Розмірковуючи над питанням, що може бути альтернативою силам зла, темряви, абсурду, М. Булгаков однозначно відповідає на це в повісті «Собачье сердце» – творчість, розум, мораль, втілені в образі професора Преображенського. Якщо в трагедії Й.В. Гете наявна ситуація угоди людини й диявола, і Мефістофель врешті-решт торжествує (хоча й формально), а лемури копають Фаустові могилу, то в повісті М. Булгакова ніхто ні з ким не домовляється. У фіналі Шариков знову перетворений на Шарика й опиняється на належному йому місці, а професор Преображенський здобуває бажану свободу

й спокій для творчості. Швондер, домком хотіли б зрівняти Преображенського з пролетаріями, але вони не владні над духом добра, пізнання, творчої свободи.

Моральну перевагу Преображенського над соціальним абсурдом підкреслює лейтмотив повісті – мелодії з опери Дж. Верді «Аїда» («От Севильи до Гренады...», «К берегам священным Нила...»). Тема «Аїди» уперше в творчості М. Булгакова виникає в романі «Белая гвардия». Напис на пічці будинку Турбиних – «Леночка, я взял билет на «Аиду» – є символом тих духовних ідеалів, яким загрожує небезпека. Професор Преображенський зізнається Борменталеві в тому, що він дуже любить оперу Дж. Верді. Гімн «К берегам священным Нила...» викликає асоціації з єгипетською темою, що була популярною на межі XIX-XX ст. Філіпп Філіппович не раз йменується «жрецом», його експерименти названі «священнодействием». Образ жреця-хранителя таємниць, який здійснює дива, через асоціації з оперою Дж. Верді символізує мудрість, сміливість наукового пошуку, політ думки й незалежність творчості від земної марноти.

Прикметним є те, що з образом Шарикова теж пов'язана музична тема – простенька мелодія «Светит месяц...», що виконується Шариковим на балайці. І. Белза в статті «Партитуры Михаила Булгакова» слушно зазначає: «У повісті «Собачье сердце» поступово розгортаються два образи – великого почуття любові, що йде з партитури «Аїди» і протистоїть пошлості й знедуховленню, і образ віковичних пошуків і досягнень людського розуму». У фіналі повісті мелодія «К берегам священным Нила...» звучить як гімн людському генію, творчості, духовним ідеалам.

Отже, у своїх столичних повістях М. Гоголь і М. Булгаков приділяли велику увагу розробці темі творчості й образу людини-творця, з якими пов'язані великі надії письменників на перетворення суспільства. Силу творчого генія й внутрішню свободу митця М. Гоголь і М. Булгаков протиставляли світу абсурду, зла й несправедливості.

Отже, у створенні образу столиці М. Гоголь і М. Булгаков спиралися не тільки на реальну дійсність, а й на потужні літературні традиції. У зображенні Петербурга М. Гоголь йде від О. Пушкіна, Е.Т.А. Гофмана, О. де Бальзака та ін. У свою чергу, створюючи образ Москви, М. Булгаков орієнтується на столичний текст О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського, письменників-символістів та ін. Разом з тим, зберігаючи вірність традиціям попередників, М. Гоголь і М. Булгаков були сміливими новаторами й відкривали нові аспекти, теми й засоби поетики в зображенні столиці.

Столиця в художньому висвітленні М. Гоголя та М. Булгакова постає в різних планах, передовсім конкретно-історичному й міфопоетичному, зв'язок між якими зумовлює поліфонічне звучання образу міста, що повертається до читача щоразу новими гранями. Петербург і Москва у творах М. Гоголя і М. Булгакова – це міста, які репрезентують своєрідну модель буття, міста суцільного абсурду, омани, несправедливості, де гине все живе й талановите. Міфопоетичний зміст образу Петербурга й Москви в повістях М. Гоголя і М. Булгакова допомагають розкрити фольклорні та християнські мотиви, тісно поєднані між собою в творчості митців (чортівні, карнавалу, ярмарки, жертви, крові і т.д.). Важливим засобом розкриття тотального абсурду в повістях М. Гоголя і М. Булгакова є мотиви машинерії, мертвотності, духовної трансформації та ін. М. Гоголя і М. Булгакова єднає широке застосування прийомів персоніфікації міста, метонімії (заміна живого неживим), контрасту, гіперболізації, узагальнених описів, а також поетики неймовірного, що дозволяє розширити побутові епізоди до буттєвих масштабів.

У створенні образу «маленької людини» М. Булгаков спирається на досвід М. Гоголя, що засвідчує його повість «Дьяволиада», в якій звучать мотиви нівеляції, відчуження, сирітства, хвороби людини. Образ «маленької людини» в М. Булгакова, як і у М. Гоголя, набуває міфопоетичного змісту, притчевості, філософського звучання. Хвороба і смерть гоголівських (Башмачкина, Поприщина) і булгаковського (Коротков) героїв стає для них звільненням від жахливого міста й водночас відкриттям нового внутрішнього бачен-

ня. Письменники стали на захист «маленької людини», розкрили трагізм її існування у світі й разом з тим висловили надію на відродження людяності. Велику роль у розкритті образів «маленьких людей» М. Гоголя і М. Булгакова відіграють оніричні мотиви та символи, що виконують різноманітні функції у тексті.

У столичні повісті М. Гоголя і М. Булгакова широко увійшла тема чиновництва. Чиновники у творах митців постають як бездушна маса, породження міста, де знецінені духовні ідеали й людська особистість. Великим художнім відкриттям М. Гоголя було те, що він наблизив внутрішній світ чиновника, показав його внутрішні метаморфози. Йдучи слідом за М. Гоголем у зображенні чиновництва, М. Булгаков розробляє мотиви божевілья, двійництва, омертвіння, духовної трансформації та ін.

Органічною складовою столичного тексту М. Гоголя і М. Булгакова є тема творчості й образ митця. Показ столиці крізь призму свідомості творчої особистості дозволяє письменникам виявити нові грані міста, показати його згубний вплив на людину. Зіткнення митця з містом омани й абсурду стало основним конфліктом у повістях М. Гоголя «Невский проспект» і «Портрет». Трагічна доля художника (Піскарьова, Чарткова) стає вироком місту, де гинуть таланти. Разом із тим М. Гоголь вірить у перемогу духовного начала: в образі старого художника з повісті «Портрет» втілено ідею божественної сутності мистецтва і його високого призначення у світі. У повісті М. Булгакова «Похождения Чичикова», як і у повісті М. Гоголя «Портрет», розробляється мотив духовного випробування митця. Булгаковський герой-літератор з честю витримує випробування (грошима, владою, славою) і залишається вірним мистецьким ідеалам. Він є абсолютним володарем художнього тексту, створеного на підставі гоголівського. У такий спосіб М. Булгаков утверджує перемогу творчого начала над світом «мертвих душ». У повісті «Собачье сердце» творче начало втілено в образі науковця-експериментатора, професора Преображенського. Сила його генія, здоровий глузд і невпинний науковий пошук протиставлені абсурдній системі – шари-

ковщині, у зіткненні з якою розкрито основний конфлікт повісті. Прийом фантастичного перетворення собаки на людину (і навпаки) дозволяє письменникові утвердити перемогу творчого начала у світі. У розробці мотиву творчості й образу творця М. Гоголь і М. Булгаков зверталися до фаустіанських мотивів, а також вели своєрідний діалог у часі з О. Пушкіним щодо сутності мистецтва й покликання людини-митця.

Йдучи слідом за М. Гоголем, М. Булгаков шукав новітні засоби створення образу столиці у своїх повістях. У булгаковських повістях широко використовується поєднання різноманітних структурних компонентів (сюжетів, образів, мотивів, символів тощо) з гоголівських та інших літературних текстів, просторові й часові зсуви, в тому числі перехід із минулого й теперішнього у майбутнє. Порівняно з творами М. Гоголя у повістях М. Булгакова значно посилено роль мотивів катастрофічності світу, передчуття апокаліпсису. Крім імагогічної, структурної та конструктивної функції, мотиви, що пов'язані з образом міста в повістях М. Булгакова виконують ще й прогностичну функцію (наприклад, в повістях «Собачье сердце» і «Роковые яйца»). Особливого значення в спадщині М. Булгакова набувають прийоми модерністської та постмодерністської поетики (гра з літературними текстами, інтертекстуальність, «світ як текст» і «текст як світ» та ін.). Усе це свідчить про творчий розвиток традицій М. Гоголя в спадщині М. Булгакова.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ «ПЕТЕРБУРЗЬКИХ» ПОВІСТЕЙ М. ГОГОЛЯ

Фабульну основу «петербурзьких» повістей М. Гоголя становить неймовірний або таємничий випадок, уміщений в межах цілком ймовірного світу. Майор Ковальов раптом втрачає свій ніс, Поприщин отримує доступ до «листування» собачок, Башмачкин за таємничих обставин губить свою шинель, Піскарьов намагається розгадати таємницю чарівної незнайомки, Чартков раптово дізнається про таємницю портрета. Те неймовірне, що відбувається із гоголівськими героями, трапляється раптово («вдруг»), тобто воно не виходить за межі реальної дійсності й не сприймається як щось надто незвичайне. Неймовірне у повістях М. Гоголя вміщене в реалістичний контекст і так само, як і дійсне, супроводжується всілякими життєвими подробицями, деталями. Неймовірне у М. Гоголя, як правило, не пояснюється і не мотивується, оскільки й сама дійсність не потребує ніяких пояснень. Ю. Манн у книзі «Поетика Гоголя» слушно відзначив, що зміст подій «Носа» у їх непровокованості: «Немає безпосереднього винного. Немає переслідувача. Але саме переслідування залишається» [95, с. 87].

Поетика неймовірного (таємничого) широко використовувалася письменниками-романтиками, які намагалися створити у своїх творах атмосферу загадковості, чарівності. Однак, застосовуючи цей характерний для романтизму прийом, М. Гоголь вибудовує неймовірні ситуації на реаліях життя. Неймовірне слугує у М. Гоголя задля розкриття реальних стосунків і явищ. Ю. Машинський у монографії «Художній світ Гоголя» писав, що в петербурзькому циклі «російська повість отримала простір і місткий соціальний зміст, її герої стали виразниками гострих соціальних конфліктів» [101, с. 187].

Ю. Манн слушно зауважив, що у М. Гоголя знято носія фантастики, який був у романтиків, – персоніфіковане втілення ірреальної сили, але сама фантастичність залишається. «Усуваючи носія фантастики, Гоголь трансформує і таємницю фантастичного» [95, с. 87]. У «петербурзьких» повістях

М. Гоголя вся сюжетна напруга тримається на очікуванні розгадки таємниці, але читач так і не отримує бажаної розгадки, фантастичне залишається в тексті й виходить за межі гоголівського тексту. Що сталося із Башмачкиним? Куди подівся з аукціону чарівний портрет? Як склалася подальша доля капітана Копейкіна? Яким чином майор Ковальов повернув собі свій ніс?.. Усі ці питання залишаються невирішеними в «петербурзьких» повістях М. Гоголя, але для розуміння художнього змісту творів це не є суттєвим, адже всі фантастичні події у М. Гоголя мають два плани – зовнішній і внутрішній, серед яких важливішим є саме внутрішній, прихований план, який дозволяє письменникові виявляти не видиме, а сутнісне. Призначення фантастики у творах М. Гоголя полягає у виявленні прихованого змісту, зв'язків, стосунків реальних предметів і явищ. Відповідно до цього функції фантастики в «петербурзьких» повістях М. Гоголя є доволі різноманітними.

Однією з найпоширеніших функцій гоголівської фантастики є функція викривальна. З допомогою фантастичних сюжетних колізій письменник розкриває алогізм соціальних відносин. Так, фантастичний епізод зникнення носа майора Ковальова і біганина героя за ним дозволяє викрити культ чину й духовну трансформацію людини в суспільстві. Листування собачок у «Записках сумасшедшего» виявляє антиприродні відносини в світі чиновництва.

Фантастика у повістях М. Гоголя може виконувати й функцію духовного випробування, як, скажімо, в «Портреті». Чарівна знахідка стає для Чарткова моральним випробуванням для нього як людини і як художника. Він вступає в духовний поєдинок із диявольським началом, яке, втім, існує не на портреті, а в суспільстві й у його душі. Ситуація спокуси, в яку потрапляє Чартков, отримавши золото, ґрунтується на цілком реальних моментах: герою хочеться жити в гарній квартирі, пристойно одягатися, стати модним у товаристві художником.

У повісті «Невский проспект» функція фантастики полягає в увиразненні образу художника Піскарьова, мистецька уява якого створює дивовиж-

ні картини. Фантастичні марення Піскарьова акцентують основний конфлікт повісті – розлад поміж мрією та жахливою дійсністю.

У повістях «Шинель» і «Повість о капитане Копейкине» реалістичний сюжет завершується фантастичним фіналом, який являє собою утопію письменника, надію на перемогу «маленької людини» над світом зла, несправедливості й омани. У другій частині повісті «Портрет» висловлено християнську утопію митця, його роздуми про божественну природу мистецтва і велику одухотворюючу роль у світі.

Отже, фантастика в повістях М. Гоголя сприяє аналізу соціальних процесів і відносин, розкриттю художнього конфлікту, створенню художніх образів, вираженню концепції митця та його утопічних ідей.

Поєднання фантастичних компонентів із побутовими є однією зі стильових ознак «петербурзьких» повістей М. Гоголя. Коріння гоголівської фантастики сягає глибин міфологічних уявлень народу (фольклорних та християнських) й відображає глибокий зв'язок письменника із народними традиціями.

Фантастика в «петербурзьких» повістях М. Гоголя може виявлятися на різних рівнях художнього тексту: сюжетному, композиційному, просторовому, часовому, образному, мотивному. Сюжетно фантастичні елементи можуть виявлятися в «петербурзьких» повістях по-різному. Так, в «Носе» і «Портреті» фантастичне є головним стрижнем сюжету, воно визначає всі колізії твору й динаміку подій. У «Шинелі» й «Повесті о капитане Копейкине» неймовірне з'являється тільки в фіналі повісті. У «Записках сумасшедшего» та «Невском проспекте» фантастичне зумовлене хворобливою фантазією, снами, мареннями героя, що поєднують дійсне та уявне.

У «петербурзьких» повістях М. Гоголь активно використовує традиційну для романтизму поетику неймовірного – втрата героєм частини свого «я», існування поміж сном і дійсністю, божевільні видіння героя, чарівні переміщення персонажів, зсув просторів і часів та ін., але ці поетикальні засоби наповнені гостро соціальним, філософським та естетичним змістом. Пись-

менник використовує прийоми романтичної поетики задля розкриття нових тем і проблем: трагізм долі «маленької людини», призначення мистецтва й митця, духовна деградація людини під впливом абсурдної соціальної системи, світ чиновництва тощо.

Визначаючи характерні риси гоголівської фантастики, Ю. Манн слушно зауважив, що фантастика М. Гоголя – це фантастика злого, «доброї фантастики його творчість не знає» [95, с. 82]. До цього можна доповнити, що «зла» фантастика в повістях М. Гоголя пов'язана із впливом міста, з дією не потойбічних, а цілком реальних сил у світі. Дослідник визначив три послідовних етапи в розвитку гоголівської фантастики: 1) спочатку М. Гоголь усунув носія фантастики в минуле, залишивши в сучасному плані його вплив, його сліди; 2) потім М. Гоголь зняв носія фантастики, пародіюючи поетику романтичної таємниці, сну і т.д.; 3) зрештою він звернувся до дійсності, звільненої від фантастики, але такої, що зберегла фантастичність, в результаті фантастика увійшла в побут, речі, в поведінку людей та спосіб їх мислення.

Сюжет петербурзьких повістей є напрочуд розгалуженим і складним, надаючи персонажам великі можливості для «самовираження». Завдяки множинності сюжетних ліній, що рухаються в різних напрямках, просторах і навіть часах, письменник отримує можливість експериментувати з реальністю, випробовувати героїв на духовну міцність.

Рушійною силою сюжету в «петербурзьких» повістях М. Гоголя є система мотивів і лейтмотивів. Серед найпоширеніших мотивів у повістях письменника слід назвати мотиви чудасії, мертвотності, випробування, божевілля, двійництва, чортівні та ін. Частина цих мотивів стають наскрізними для різних повістей М. Гоголя, зокрема мотив шинелі, носа, божевілля, чортівні та ін.

Художні образи у М. Гоголя відзначаються надзвичайною гнучкістю й пластичною, вони не є застиглими субстанціями, а знаходяться в динаміці разом із рухом сюжету. Герої в «петербурзьких» повістях здатні швидко переміщуватися із зовнішнього плану в план внутрішній, набирати різних ознак і

повертатися до читачів різними боками в залежності від поведінки й від ракурсу зображення. Скажімо, образ прекрасної Біанки у повісті «Портрет» міняється зі зміною бачення Піскарьова. Поприщин у своїх «записках» постає то як дрібний службовець, то як «ноль», то як «король Іспанії». Чартков проходить у своїй еволюції різні етапи – від молодого талановитого митця до втрати в собі не тільки іскри таланту, а й людського »я».

Характерною ознакою «петербурзьких» повістей М. Гоголя є те, що герої постійно щось втрачають у житті. Піскарьов втратив прекрасну мрію, Башмачкин – шинель, Чартков – мистецьке покликання, Ковальов – ніс, Поприщин – розум. Місто відбирає в них найдорожче, найважливіше для них. Разом з тим під впливом зіткнення зі столицею гоголівські герої втрачають у собі людські якості. «У кожній повісті відбувається психологічний вибух, – зазначив С. Машинський. – Під впливом, здавалося б, немотивованих обставин, схожих на випадковості, перевертається усе життя людини. Катастрофа підстерігає її на кожному кроці» [101, с. 188].

В. Петров писав: «Велике місто знищує людину. Дієві особи «петербурзьких» повістей – люди знищеного, зміненого «я»; такий Піскарьов, митець із розколотим, подвоєним життям, що живе примарним життям Фердинанда XIII; такий же і майор Ковальов, що його особу, у двозначній фантасмагорії надзвичайної події ототожнено з його носом. У «Портреті» Гоголь дає подвійний сюжетний хід, що має конкретний напрямок. Показавши, як Чартков губить своє обличчя, себе, талант, зрадивши себе заради грошей, як знищується в меркантильній залежності великого міста особа людини, він одночасно показує й протилежний процес, як мертве втілення багатства, абстраговане й фетишизоване, живе й діє. Людини немає; є оманні фантасмагорії міста, потворні кошмари безглуздої ілюзорної маячні, є суворі закони капіталу. Живі не живуть. Живуть речі, існує золото. Мертве панує над живим» [134, с. 274].

Важливим засобом розкриття художнього образу в повістях М. Гоголя є поетика одивнення – показ образу в незвичайному ракурсі, дивному кон-

тексті, в несподіваному висвітленні тощо. Через дивне, неприродне, надзвичайне М. Гоголь виявляє приховану сутність образу. Д. Чижевський в статті «Про «Шинель» Гоголя» називає це «технікою зачудування»: «читач очікує чогось звичайного, зрозумілого, позитивного, – замість цього Гоголь вражає його химерним, незвичайним, негативним» [134, с. 214]. Прикладами «техніки зачудування» є епізод про вибір імені для Башмачкина, використання слова «навіть», що постійно звучить у «Шинели» М. Гоголя. «Навіть» упроваджує і супроводжує посилення, зростання, напругу, які, однак, Гоголь, розчаровуючи і водночас дивуючи читача, бере назад. Таким чином він викриває перед нами ницість зображуваного кола, відрізка життя. Те, чому передує «навіть», виявляється мізерією, дрібницею: це означає: у цій сфері життя значним та істотним вважається жалюгідне, порожнє «ніщо». <...> З допомогою того ж прийому зображене найвище, найсильніше почуття Акакія Акакієвича – його пристрасть до нової шинелі. Ці почуття зображено Гоголем з патетичною інтонацією, але їхні вияви обертаються на мізерні буденності. Акакій Акакієвич «навіть» сміється чи посміхається, він «навіть» неуважний у службі, «мало» не робить помилки, переписуючи папір, він «навіть» звертає увагу на гарненьку даму і т.д.» [134, с. 215].

Ю. Манн у книзі «Поетика Гоголя» відзначив різні форми одивнення у творчості М. Гоголя: дивне в розташуванні частин, у розгортанні дії, у мові й судженнях персонажів, у їхніх прізвищах, дивні зміни в поведінці, рухах героїв тощо. При тому дослідник слушно зауважив, що «гоголівський алогізм – це не суцільний алогізм, навпаки, він зазвичай створюється «перебоями», тонкими відступами від норми, порушеннями начебто прийнятого закону організації» [95, с. 128].

Конструктивну роль у «петербурзьких» повістях М. Гоголя виконує гротеск. Вже представники російської формальної школи відзначили, що гротеск у М. Гоголя є не окремим художнім прийомом, а наскрізною темою, цементуючою складовою, що з'єднує різні елементи в єдине ціле. Б. Ейхенбаум у статті «Як зроблена «Шинель» Гоголя» наголосив на ігровій природі

гоголівського гротеску, його функція – «відкрити простір для гри з реальністю, для розкладу й вільного переміщення її елементів так, що звичні стосунки й зв'язки (психологічні або логічні) опиняються у цьому заново вибудованому світі недійсними й всяка дрібниця може вирости до колосальних розмірів» [154, с. 322].

На думку Я. Зунделовича, структура гротеску полягає в такому векторі дій та положень, при якому певне явище постає в незвичному ракурсі за рахунок зміщення площин. Дослідник відзначив гротескне зміщення різних планів у творчості М. Гоголя, зокрема переплетення фантастичного й реального, порушення правдоподібності, в результаті зсувів постає напрочуд гостра й вражаюча картина [73].

М. Бахтін розробив власну теорію гротеску, а також проаналізував різні конкретно-історичні форми гротеску, зокрема гротеск доби Середньовіччя, Відродження та ін. Розглядаючи роман Ф. Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», дослідник використав термін «гротескний реалізм», який він розумів як характерний тип сміхової образності, а ширше – як особливу естетичну концепцію буття, що притаманна народній сміховій культурі, в основі якої покладено образ тіла, що дає плоди, вмирає й знову відроджується» [18, с. 25, 38]. Гротескний образ, на думку М. Бахтіна, – це образ, що постійно перебуває в динаміці і який виникає на «переключенні» матеріального в духовний план. М. Бахтін відзначив також двоплановість (і навіть багатоплановість) гротескних образів та ситуацій, що дозволяють прочитувати тексти в різних аспектах.

Ю. Манн у монографії «Про гротеск у літературі» розширив семантичне поле поняття «гротеск», підкресливши нерозчленованість гротескних образів, які виникають за рахунок алогізму, суміщення непокєднуваного. Предметом гротеску М. Гоголя дослідник називає аномалії дійсності, звідси – мета гротеску, на його думку, є відображення прихованих закономірностей життя. Ю. Манн визначає фантастичне як важливу складову гротеску, утім, гротеск може виникати не тільки за рахунок фантастики. Характеризуючи

гротеск М. Гоголя, Ю. Манн визначає реалістичну природу гоголівського гротеску, тобто виникнення на підставі реалій життя. Гротескний світ М. Гоголя, на думку Ю. Манна, відтворює світ до найменших подробиць, деталей, оснащений великою кількістю подробиць.

У сучасний період існує чимало різних визначень гротеску. Спираючись на досягнення сучасного літературознавства, ми виходимо з того, що поняття «гротеск» можна розуміти у вузькому й широкому значенні, тобто як окремий художній прийом і як спосіб художньої типізації, що організовує весь текст. Сутнісною ознакою гротеску є поєднання різnorodних елементів в єдине ціле або розклад їх, що призводить до утворення нових естетичних структур, які виявляють глибинний зміст явищ. Гротеск передбачає зсув планів, часів, просторів, суміщення ймовірного і неймовірного, що виявляється на різних рівнях тексту – в образній системі, стилі, мові, образотворенні, сюжеті тощо. Фантастика не є конститутивною рисою гротеску, який може бути як фантастичним (коли створюються художні структури, не тотожні реальності), так і нефантастичним (коли гротескні образи й ситуації визначені або співвіднесені з дійсністю).

Гротеск у «петербурзьких» повістях М. Гоголя виявляється в сюжеті (органічне поєднання ймовірного і неймовірного), композиції (зсув просторів і часів, несподівані переходи й переміщення), образній системі (переплетення в образі реального та фантастичного, міфологічного, оніричного тощо), мотивах (наявність різноманітних мотивів, зумовлених як реальною дійсністю, так і дією інших сил), просторово-часовій організації (зсув просторів і часів). Гротеск у М. Гоголя виконує структуротворчу функцію. Він є важливим засобом художньої типізації образів та явищ й сатиричного загострення негативних боків дійсності. Разом з тим його функція виходить далеко за межі комічного. Гротеск у «петербурзьких» повістях стає засобом виявлення жахливого, трагічного в житті. Отже, гротеск посилює викривальний пафос образів та ситуацій і дозволяє втілити гуманістичний ідеал митця.

Поєднання комічного і трагічного, реального і фантастичного, смішного і жахливого, об'єктивного і суб'єктивного є характерними рисами гоголівського гротеску. При створенні гротеску письменник використовує різноманітні прийоми: сни, божевільні марення героїв, пародія, контраст, фантастичні припущення, «чутки» тощо.

Жанрову своєрідність «петербурзьких» повістей М. Гоголя визначає потужна риторична стихія. Як зазначив Д. Чижевський, у творах митця петербурзького періоду «розповідь провадиться ніби не від особи Гоголя, не Гоголем самим, а якимсь оповідачем, котрого Гоголь цілком певно тримає на певній відстані, на дистанції від себе» [95, с. 209]. Ця традиція, безперечно, йде від «Вечеров на хуторі близ Диканьки», а ще далі – від творів бароко, де риторика визначала поетику.

Оповідачі в «петербурзьких» повістях М. Гоголя детально не схарактеризовані письменником, утім, вони не тотожні ані авторові, ані героям. Головна функція оповідача – бути посередником поміж автором і героєм, що дозволяє наблизити героя до читача. Аналізуючи «Шинель» М. Гоголя, Д. Чижевський зауважив: «Психологічного загострення оповідання набуває через наближення автора до героя. Саме з метою «наблизитися» до героя Гоголь упроваджує оповідача, котрий усе сприймає серйозно. Таке наближення досягається в «Записках божевільного», завдяки формі щоденника, який дозволяє зазирнути в душу Поприщина, того ж результату досягає Достоевський у «Бідних людях», змушуючи свого героя писати листи; в український оповіданнях Гоголь з чудовою легкістю підходить до своїх героїв, навіть зливається з ними за посередництвом своїх «оповідачів» (Фома Григорович), за допомогою двох шарів мови: літературної російської, насиченої українізмами; але вже внутрішня значущість оповідуваного в одних випадках («Страшна помста», «Тарас Бульба», «Вечір проти Івана Купала» тощо) чи ліричне ставлення автора до описуваного малого світу в інших («Ніч перед Різдвом», «Майська ніч», «Старосвітські поміщики» тощо) істотно полегшують завдання автора. Значно важче завдання наблизитися до героя і його

внутрішнього світу в «Шинелі». Як уже сказано, порожнечу, ницість, ніщо – значно важче зобразити, ніж велике і піднесене. <...> Гоголь усе ж намагається в «Шинелі», де лише можливо, перенести нас у «внутрішній світ» свого героя, показати нам, як Акакій Акакійович бачить світ» [95, с. 218].

У повісті «Шинель» оповідач має відношення до світу чиновництва, оскільки він боїться неприємностей, якщо надасть точну назву департаменту, де відбулися події. «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. <...> Итак, во избежание всяких неприятностей, лучше департамент, о котором идет дело, мы назовем одним департаментом» [46, с. 121]. Разом з тим словосполучення «один департамент» і «один чиновник» надають оповіді художньої узагальненості й притчевості, оскільки такі форми характерні для творів фольклору. Оповідач співчуває долі «маленької людини», помічаючи, що начальники «поступали с ним как-то холодно-деспотически», відзначаючи, як важко живеться у Петербурзі всім, хто отримує «четыреста рублей в год жалованья или около того». Через посередництво оповідача читач має змогу проникнути у внутрішній світ Акакія Акакійовича, котрий і сказати про себе не вміє, оскільки «изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения» [46, с. 129]. Отже, оповідач неначе ретранслює те, що Акакій Акакійович і висловити не може. Разом з тим оповідач додає й свої оцінки та зауваження в ході розповіді (наприклад: «Так уж на святой Руси все заражено подражанием, всякий дразнит и корчит своего начальника» [46, с. 142]). З допомогою образу оповідача історія про Башмачкина отримує продовження, адже саме оповідач переказує «слухи», які з'явилися після смерті чиновника. «Слухи» є важливим компонентом сюжету й сприяють вираженню ідеї автора, який постав на захист «маленької людини». У фантастичному фіналі, побудованому у вигляді чуток у переказі оповідача, висловлено протест проти насильства й несправедливості, проти знецінення людської особистості, знедуховлення суспільства.

Оповідачі в «петербурзьких» повістях М. Гоголя виконують й інші функції. Завдяки виникненню особливих наративних стосунків поміж оповідачем, героєм і автором, письменник, так би мовити, може повертати художній світ різними боками до читача, зіставляти різні точки зору на світ, виявляти видиме для одного й невидиме для іншого. Таким чином, гоголівський текст набуває поліфонічності й багатозначності.

Як слушно помітив С. Машинський, у деяких творах М. Гоголя нелегко розрізнити образи оповідача й самого автора. «Дійсність, що трансформується через свідомість того чи іншого вигаданого персонажа, а ним нерідко виявляється й образ оповідача, набуває химерних, гротескних форм. Реальна дійсність не має нічого спільного із законами розуму, вона сповнена недоречностей, дивацтв. <...> Усе зміщено в цьому житті. Ось чому Гоголь інколи передає свої найзаповітніші думки негативним персонажам» [101, с. 194-195].

Хоча часто неможливо розрізнити позиції оповідача й автора, оповідача й героя, автора і героя, часто неспівпадіння їхніх позицій визначає напругу «петербурзьких» повістей. Гоголівський оповідач не приховує емоційних оцінок, він прямо висловлює свою точку зору, як, наприклад, у «Невском проспекте», де розповідь починається від першої особи: «Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта. <...> А дамы! О, дамам еще больше приятен Невский проспект. Да и кому он не приятен? Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем. <...> Боже, какие есть прекрасные должности и службы! как они возвышают и услаждают душу! но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников» [43, с. 5-7]. Різноманітні синтаксичні фігури (риторичні вигуки, запитання, умовчання та ін.) створюють риторичну атмосферу повісті, де важливо не тільки те, про що сказано, а й те, як це сприйнято, оцінено й висловлено. Оповідач наближає образ героя до читача у «Невском проспекте» з допомогою широко вживаної непрямої мови й синтаксичних структур, побудованих начебто від імені пер-

сонажа: «Но не во сне ли это все? ужели та, за один небесный взгляд которой он готов был отдать всю жизнь... Он не чувствовал никакой земной мысли; он не был разогрет пламенем земной страсти» [43, с. 14]. Разом з тим оповідач має й свою точку зору. Саме оповідач, котрий начебто йде слідом за Піскарьовим відзначає «подобие улыбки» на обличчі красуні, «жалкую наглость» в її очах, «ухватки и наглость мужчины» і т.д. Подеколи точки зору оповідача й героя, оповідача й автора збігаються, наприклад, в епізоді, коли образ красуні викликає співчуття як результат дії «адского духа», котрий прагне зруйнувати гармонію життя. Утім, у М. Гоголя сходження ніколи не буває остаточним, і за сходженням йде нове розходження, нове неспівпадіння, що визначає подальші повороти в сюжеті й композиції повісті. Піскарьову здається, що долю красуні визначив демон, зла сила, яка забрала її в полон, з якого герой не в змозі звільнити чарівну незнайомку. Оповідач у фіналі повісті розмірковує про гру долі: «Как странно играет нами судьба наша!» [43, с. 38]. Але автор набагато глибше за героя й оповідача проникає в сутність подій. Він розуміє, що не демон, не якась зла сила і не доля визначають трагізм життя людей. Золото («пахнут страшным количеством ассигнаций») і обман («все дышит обманом») – це ті реальні сили, які діють у суспільстві й впливають на буття.

Для «петербурзьких» повістей характерним є поєднання різноманітних наративних шарів, як, скажімо, в «Записках сумасшедшего», де співіснує кілька типів оповіді: нотатки Поприщина до хвороби, у які вміщені почуті ним розмови й висловлювання чиновників; «листування» двох собачок Фідель і Меджі; записки Поприщина під час хвороби. Авторське начало порівняно з «Невским проспектом» тут усунено, автор уникає прямих оцінок і висловлювань. Авторська позиція виражена не прямо, а опосередковано – через зіставлення різних точок зору в повісті. Слова начальника департаменту, звернені до Поприщина («Ведь ты нуль, более ничего. Ведь у тебя нет ни гроша за душою» [46, с. 168]), викликають протест з боку героя («Что ж ты себе забра в голову, что, кроме тебя, уже нет вовсе порядочного человека? Дай-ка мне

ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой же, как ты, галстук, – тебе тогда не стать мне и в подметки» [46, с. 169]). Контраст поміж цими двома точками зору розкриває трагізм існування людини в світі, де тільки золото, тільки прибутки визначають цінність і суспільний статус особистості. У такий спосіб автор виявляє антигуманні закони, що врешті-решт призводять Поприщина до божевілья.

У «Записках сумасшедшего» М. Гоголь використовує цікавий прийом коментування героєм «листування» двох собачок. Стилiстично це виявляється в суміщенні різних наративних шарів, що дозволяє говорити про наявність гротеску в мовній структурі повісті. Читаючи «листи» Фідель і Меджі, Поприщин висловлює свої думки й оцінки щодо того чи іншого епізоду. У «листуванні» яскраво виявляється «одивнення» персонажів, що розкриває неприродні стосунки в суспільстві (наприклад, «странности» батька Софі, котрий понад усе прагнув отримати орден). З іншого боку, прийом коментування дозволяє розкрити зміни в душі головного героя, котрий страждає від знецінення людського, від відсутності людських стосунків: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи – той, которая питала и услаждала мою душу» [46, с. 174]. У коментарях Поприщина помітно початок божевілья героя, однак, насправді, через божевілья герой отримує імпульс для розвитку внутрішнього бачення, для розуміння істинної природи речей: «Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам. Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, – срывает у тебя камер-юнкер или генерал» [46, с. 175]. У хворобливій свідомості Поприщина народжуються справжні відкриття: «Какой он директор? Он пробка, а не директор. Пробка обыкновенная, простая пробка, больше ничего» [46, с. 179].

У мові божевільного героя стає дедалі більше окличних і неповних речень. У фінальному монолозі Поприщина оповідь героя наближається до ліричної прози за рахунок синтаксичних паралелізмів, повторів, риторичних питань та окликів. У такий спосіб М. Гоголь створює атмосферу неймовірно-

го відчаю людини та її прагнення вирватися з божевільного світу. Г. Гуковський вважає, що в останній нотатці Поприщина відчувуються «мелодії народної поезії з образами ямщика й дзвіночками», «мелодії народності й душевної глибини». Мотивом народного плачу завершується повість М. Гоголя «Записки сумасшедшего». Зміна ритму та різноманітні засоби ліризму (в тому числі символічні образи коней, матері, дому та ін.), інтонаційна невідповідність фінального слова героя попереднім нотаткам свідчать про глибоку внутрішню трагедію героя.

Через божевілья, згідно з художньою концепцією М. Гоголя, Поприщин здобуває нарешті бажану свободу й вільний політ, яких у нього ніколи не було раніше. Якщо раніше Поприщин звертався до реальних осіб (начальника департаменту, Софі, камер-юнкерів та ін.), то тепер його прохання про порятунок спрямовані до різних сил – до матері («Матушка, спаси твоего бедного сына!»), до потойбічного світу («Садись, мой ямщик, звени мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!»), до всього людства («Спасите меня! возьмите меня! дайте мне тройку быстрых, как вихорь коней!») [46, с. 184]. Але порятунку для Поприщина немає. Звернення героя залишились без відповіді, автор підкреслює безвихідь героя, неможливість втекти від жахливого суспільства.

У «Повести о капитане Копейкине» переважає народно-розмовна стихія. Оповідачем виступає поштмейстер, котрий розповідає про поневіряння інваліда війни 1812 року в Петербурзі. Оповідач, який теж походить із народу, наближає до читачів образ Копейкіна. Це відбувається з допомогою акцентуації деталей, які може відзначити тільки людина з народу, наприклад, ціни на квартиру, на харчування, зовнішній вигляд мешканців столиці тощо. Мова оповідача насичена різноманітними розмовними фігурами (інверсія, еліпсис, вставні слова й словосполучення та ін.), тропами, створеними на народній основі («мосты там висят эдаким чертом». Те, що оповідач переймається долею Копейкіна, засвідчують прийменники «мой Копейкин», «мой капитан», «наш капитан Копейкин», визначення «бедняга», дієслова «вста-

щилися кое-как», «прижался кое-как в уголку» та ін. Образ оповідача виражає народний погляд на трагічну долю людини в тогочасному суспільстві.

Отже, образ оповідача в «петербурзьких» повістях М. Гоголя виконує різноманітні функції в побудові сюжету, художніх образів, вираженні авторської позиції. Настанова М. Гоголя на слово, яке «звучить для інших» і потребує відповідної реакції з боку реципієнта, тобто активізує уяву й думку читача, свідчить про глибокі зв'язки письменника з традиціями барокової літератури.

Елементи барокової поетики в «петербурзьких» повістях М. Гоголя виявляються й у широкому використанні контрастів, різних видів динамізму (образному, сюжетному, просторово-часовому), характерних мотивів (гри, долі, світла й темряви, оніричних мотивів та ін.), метафоризації життєвих історій (історія про втрату носа майором Ковальовим є своєрідною метафорою всезагального розпаду; історія про втрату шинелі «маленьким» чиновником є метафорою беззахисності й відчуження особистості; божевільня Поприщина є метафорою «світу навпаки», суспільного абсурду), візуальних образів, мовних оздоблень (наприклад, у «Повести о капитане Копейкине»: «как сказочная Шахерезада, понимаете, эдакая», «словом, Семирамида, сударь мой», «можете себе представить, какую-нибудь Америку или Индию, раззолоченную, понимаете», «словом, красноречиво необыкновенно») та ін.

Слід відзначити зміну характеру сміху в «петербурзьких» повістях М. Гоголя. Якщо у «Вечерах на хуторе близ Диканьки» сміх, як зауважив М. Бахтін, був «народно-святковим» [18, с. 527], то в «петербурзькому» циклі сміх стає більш універсальною й світоспоглядальною категорією. Смішне в повістях М. Гоголя виникає за рахунок алогізму, неспівпадіння, нетотожності, невідповідності реалій і людських стосунків. Сама людина, її мрії та прагнення не відповідають дійсності, а звідси герої неначе «випадають» зі свого середовища, що стає основою для різних неймовірних випадків, які трапляються з ними. Комічні ситуації, що відбуваються з героями, засвідчують не лише окремі негативні явища життя, а аспекти світу загалом. М. Гоголівський

сміх розкриває не відхилення героїв від норм розуму, а відхилення від норм розуму самої дійсності, що дає підстави говорити про поєднання комічного й трагічного в «петербурзьких» повістях.

Отже, «петербурзькі» повісті М. Гоголя стали новим кроком у розвитку жанру повісті в російській і світовій літературі. Вони просякнуті духом аналізу й художнього дослідження життя, що засвідчує перехід митця до реалістичного світобачення, разом з тим М. Гоголь не відмовляється від здобутків романтизму і бароко. У жанровому відношенні «петербурзькі» повісті письменника являють собою складне синтетичне утворення, в якому виявляються риси різних художніх напрямів, жанрів, стилів.

ТРАДИЦІЇ Й НОВАТОРСТВО М. БУЛГАКОВА В ЖАНРІ ПОВІСТІ

Сатиричні твори М. Булгакова 1920-х років засвідчують традиції й новаторство письменника в галузі повісті. Вони поєднують у собі елементи різних жанрів, що впливає на поліфонізм їх жанрового змісту.

До повісті «Похождения Чичикова» поданий підзаголовок: «Поэма в десяти пунктах с прологом и эпилогом». У творі наявні елементи жанру поеми, які виявилися в поемі М. Гоголя «Мертві душі». По-перше, організуючим началом повісті виступає авторська свідомість. Автор веде за собою читачів, і саме його творча фантазія виступає рушійною силою розвитку сюжету. Сон автора визначає межі художнього простору й часу, сюжетні лінії й колізії твору. Оніричне начало організовує всю структуру повісті. По-друге, у творі напрочуд потужною є лірична стихія, тобто вираження ліричного відчуття автора, який з тривогою сприймає появу «мертвих душ» у радянській Росії. По-третє, композиційно твір розпадається на низку епізодів, з'єднаних між собою центральним образом Чичикова та наскрізними мотивами. Чимало мотивів у «Похождениях Чичикова» походять з творів О. Пушкіна (пам'ятника, пробудження «добрых чувств»), М. Гоголя (дороги, польоту, носу, чортівні, чуток, чудасії), Ф. Достоевського («все дозволено»). На відміну від поеми М. Гоголя «Мертвые души», у творі М. Булгакова відсутні так звані «ліричні відступи» автора, а також розгалужені описи й характеристики. «Похождения Чичикова» відзначаються стрімкістю розвитку сюжету, динамічними переміщеннями героїв у різних напрямках і площинах. Утім, саме авторське начало скеровує всі ці швидкі перипетії. Пролог і епілог, де йдеться про «дикий сон» автора, визначають межу поміж дійсним та уявним у повісті. Гра автора з образами й мотивами класичної літератури, вміщення їх у сучасний контекст зумовлює перевагу ліричного начала над епічністю.

У повісті «Похождения Чичикова» виявляються елементи жанру фейлетону, популярного для російської літератури післяреволюційного періоду. Твір відзначається гостро соціальним звучанням, насиченістю численни-

ми реальними деталями та ситуаціями. М. Булгаков акцентує увагу читачів на побутових реаліях 1920-х років: автомобілі, анкети, пайки, канцелярії, ґуртожитки, оренди тощо. Письменник висміює конкретні факти тогочасної дійсності (бюрократизм, хабарництво, шахрайство, пристосуванство тощо). Разом з тим, як і у повістях М. Гоголя, побут у творі М. Булгакова тісно пов'язаний із буттєвими проблемами, що відбувається за рахунок фантастики й гротеску. Фантастичне у «Похождениях Чичикова» має інтертекстуальну природу, воно виникає внаслідок «продовження життя» літературних персонажів у новому сучасному контексті. Гротескні персонажі М. Булгакова поєднують у собі риси гоголівських героїв й героїв «нового часу». Гротескний світ твору є багатошаровою пародією на радянське суспільство та систему стосунків у ній.

Отже, «Похождения Чичикова» виходять далеко за межі фейлетону, жанровий зміст якого вичерпується злободенними проблемами. У творі М. Булгакова порушено важливі питання існування людини й суспільства в нову епоху. Письменник акцентує увагу на проблемах духовної трансформації особистості, омертвіння життя, знецінення моральних ідеалів, формування абсурдної державної системи. «Похождения Чичикова» містить у собі не лише елементи фейлетону та фантастичної повісті, у творі наявні елементи філософсько-сатиричної повісті, оскільки через комічні переміщення літературних персонажів у реальному контексті М. Булгаков досягає великого художнього узагальнення процесів, що відбуваються у суспільстві та свідомості людей. Сміх М. Булгакова, як і сміх М. Гоголя, є амбівалентним по своїй природі. У смішних епізодах приховані невидимі світові «сльози», тобто глибокий біль автора за стан людства. Крім неймовірних випадків, чутток, ситуацій і недоречностей, додатковим джерелом комізму в «Похождениях Чичикова» є підкреслена інтертекстуальність: використання, трансформація й нашарування різних інтекстів. Літературна гра, що є основою сюжету твору, визначає комічні колізії героїв.

Повість «Похождения Чичикова» є неоднорідною в мовно-стильовому відношенні. Хоча сюжет визначений креативною фантазією автора, у творі відсутній єдиний оповідний стрижень. У творі поєднуються точки зору різних людей – автора-оповідача (літератора), працівників канцелярії, обивателів того часу. Книжні вислови (наприклад, «Какой же русский не любит быстрой езды?!», «неугасимая лампада», «дикий сон» та ін.) поєднані із розмовними структурами («куда ни плюнь, свой сидит», «ни то, ни се, ни черт знает что» та ін.), канцеляризмами («должность», «звание», «отношение к воинской повинности», «адрес», «увольнение» та ін.). У такий спосіб письменник досягає поліфонічності звучання твору, відтворення «голосів епохи». Оповідна структура повісті з різними оцінками, експресивними коментарями, емоційними висловами сприяє розвитку сюжету, увиразненню художніх образів, які постають в різних ракурсах.

Наступні сатиричні повісті М. Булгакова засвідчують подальший рух письменника до глибокого художнього узагальнення, до розкриття актуальних соціальних і філософських проблем. Фантастика в повістях «Дьяволиада», «Роковые яйца» та «Собачье сердце» значно послаблена. Як і в творах М. Гоголя, вона вміщена в реальний контекст, проте якщо у «петербурзьких» повістях фантастика заснована на неймовірному випадку, який не пояснюється і не мотивується, то в сатиричних повістях М. Булгакова фантастика отримує цілком ймовірне пояснення. Сюжетні колізії в повісті «Дьяволиада», які призводять до «полювання» на героя й згодом до його загибелі, зумовлені звільненням Короткова. Те, що образ Кальсонера подвоюється в його очах і постає в різному вигляді, обумовлено тим, що прізвище Кальсонер мають брати-близнюки, тому Коротков женеться то за одним із них, то за іншим. У повістях «Роковые яйца» та «Собачье сердце» М. Булгаков використовує можливості наукової фантастики. Саме наукові експерименти професора Персикова і професора Преображенського призводять до неймовірних наслідків, про які розповідається у творах М. Булгакова. Отже, фантастика в повістях М. Булгакова порівняно з повістями М. Гоголя значно наближена до реалістичної.

лій тогочасного життя. М. Булгаков відмовляється від поетики романтизму в змалюванні фантастичних подій, в його повістях фантастичне має цілком раціональне пояснення.

Деякі дослідники, зокрема С. Фуссо, взагалі вважають, що «Роковые яйца» та «Собачье сердце» належать до жанру наукової фантастики [146]. К. Райделл в статті «М. Булгаков і Г. Уеллс» також відносить повісті М. Булгакова до науково-фантастичної літератури (см. Мою книгу 137 позиція). Утім, на нашу думку, повісті М. Булгакова виходять далеко за межі фантастики. Щоб з'ясувати їх схожість та відмінність від фантастичної літератури, порівняймо повість М. Булгакова «Роковые яйца» і роман Г. Уеллса «Їжа богів» (1904).

Цілком очевидними є типологічні зв'язки поміж цими творами. У них простежується доля наукового відкриття, яке сприяло прискореному зростанню живих організмів. У романі Г. Уеллса вчені Бенсингтон і Редвуд створили особливу субстанцію, що сприяла виведенню курей гігантської породи. Досліди на фермі Скілетта з курчатами схожі на експерименти Рокка у радгоспі «Червоний промінь». Наслідки наукового відкриття у творах М. Булгакова та Г. Уеллса виходять з-під контролю вчених і набувають непередбачуваного характеру. У «Роковых яйцах» та «Їжі богів» звучить ідея попередження людству про небезпеку втручання в еволюцію природи.

Ц. Тодоров визначає коливання поміж раціональним та надприродним поясненнями як основну ознаку фантастики [180]. Для творів англійського фантаста це справді характерно. Утім, в оповідь булгаковських повістей вміщено раціональні пояснення подій. Дія у творах М. Булгакова відбувається, на відміну від роману Г. Уеллса, не у вигаданому, а в соціально та історично маркованому просторі. Таким чином, М. Булгаков відтворює зріз суспільного життя, сатирично зображує сучасну йому дійсність.

Основний конфлікт у романі Г. Уеллса полягає у розкритті зіткнення звичайних людей із гігантами. Світ людей із нормальним зростом виявляється ненормальним у моральному аспекті. Вони прагнуть знищити все, що не

відповідає їх уявленням про звичний устрій. А велетні, ставши жертвами наукового експерименту, захищають своє право на життя й свободу. Фінал роману Г. Уеллса лишається відкритим. Письменник-фантаст наголошує на тому, що людство ще не готово в моральному відношенні до змін. Автор виявляє нездоланне протиріччя поміж науковими ідеями та буржуазним ладом.

Г. Уеллс завжди писав про науку у зв'язку із проблемами суспільства, не є виключенням у цьому плані й роман «Їжа богів», в якому поєдналися риси наукової та соціальної фантастики. Повісті М. Булгакова «Роковые яйца» та «Собачье сердце» теж мають елементи наукової та соціальної фантастики, адже з допомогою наукових експериментів М. Булгаков показує стан сучасного йому суспільства та перспективи його розвитку. Утім, повісті М. Булгакова містять у собі й елементи жанру антиутопії. На відміну від роману Г. Уеллса «Їжа богів», повісті М. Булгакова містять критичне зображення соціального устрою суспільства, яке не відповідає принципам гуманізму. У романі Г. Уеллса на першому місті стоїть доля наукової гіпотези, а у творах М. Булгакова – доля людини й суспільства. Прогностичний характер «Їжі богів» полягає в тому, що письменник простежує подальшу долю біологічних відкриттів. А М. Булгаков з допомогою експериментів учених Персикова та Преображенського простежує долю «нової людини» та «нового суспільства» в постреволюційну добу. Крім того, антиутопія завжди має гостро сатиричний пафос, що супроводжує художнє дослідження дійсності. «Роковые яйца» та «Собачье сердце» є яскравими прикладами соціальної сатири, до якої аж ніяк не можна віднести роман Г. Уеллса. Основний конфлікт антиутопії – це конфлікт людини й системи. У повісті «Роковые яйца» розумні уявлення професора Персикова стикаються з абсурдною системою в особі Рокка, що призводить до трагічних наслідків. У повісті «Собачье сердце» розкрито зіткнення раціональних позицій професора Преображенського із шариковщиною.

Соціальна фантастика опосередковано пов'язана з реальністю, вона висвітлює лише окремі боки дійсності. Антиутопія ж має більш тісний зв'язок

із дійсністю, вона дає прогноз соціальної катастрофи суспільства, що знаходиться на крайній межі. Слід відзначити двоплановість науково-фантастичних повістей М. Булгакова «Роковые яйца» і «Собачье сердце». У «Роковых яйцах» мова йде не тільки про проблеми науки, природи, а передусім про проблеми суспільства. Промінь, відкритий професором Персиковим, стає символом нової ери в природознавстві і разом з тим символом революційних ідей. Недаремно він кольору радянської символіки. Отже, в даному випадку червоний промінь в повісті символізує соціалістичну революцію в Росії. А катастрофа, яка відбувається внаслідок необережного використання променя малокомпетентними людьми, містить попередження про можливу трагічну долю величезного соціалістичного експерименту, що був розгорнутий у країні. Загибель Персикова від стихійного натовпу провіщує загибель багатьох вождів революції, котрі були знищені в результаті «чисток» 1930-1940-х років. До речі, М. Булгаков уважно стежив за боротьбою за владу, яка розгорталася в останні місяці життя В. Леніна. 8 січня 1924 року письменник відзначив у щоденнику: «Что будет с Россией, знает один Бог. Пусть он ей поможет» [131, с. 21]. Б. Соколов висловив цікаву думку про те, що образ професора Персикова – це своєрідна пародія на В. Леніна, [131, с. 28]. Водночас у професора Персикова є й інші прототипи, зокрема родич Л. Белозерської-Булгакової професор Є. Тарновський, зоолог О. Северцев, біолог і патологоанатом О. Абрикосов, доктор медицини М. Покровський та ін. Соціальна паралель між Персиковим та Леніним, безперечно, є напрочуд виразною. М. Булгакова хвилює доля соціального експерименту, розпочатого в країні з 1917 року. Однак зміст повісті «Роковые яйца» набагато ширше соціальної пародії. Цей твір містить широке художнє узагальнення, образи й ситуації твору набувають символічного значення й можуть бути потрактовані в різних аспектах – науковому, соціальному, естетичному. Критичний пафос повісті спрямований, з одного боку, проти втручання в природну еволюцію, а з іншого боку, письменник попереджає про створення системи відчуження в суспільстві, яка зводить до абсурду реалізацію найкращих ідей. Крім того,

М. Булгаков порушує питання про відповідальність вченого (отже, митця, творчої людини) за свою діяльність.

Повість «Роковые яйца» можна розглядати як метафору на трансформацію російського суспільства в постреволюційну епоху. Аналогічно образ Шарикова в повісті «Собачье сердце» можна трактувати як метафору на «нову радянську людину». У сатиричних повістях М. Булгакова «Роковые яйца» і «Собачье сердце» широко використовується алегорія, що виявляється на різних рівнях тексту. Образи тварин олюднюються, а люди, навпаки, набувають тваринних звичок. Жаба, яку досліджує Персиков, «тяжко» рухає головою, а в очах її «было явственно»: «Сволочи вы, вот что». Похід зміїв на Москву є алегорією на революційні зрушення.

Алегоричний образ Шарика стає особливим ракурсом для висвітлення сучасного суспільства. Шарик до експерименту професора Преображенського має «природний погляд» на оточуючу дійсність, у якій йому багато що «здається» незрозумілим і алогічним. А Шариков після медичного експерименту, а головне – після експерименту «виховання» його новим суспільством, має «викривлений погляд» на все довкола. Алегорична ситуація «переходу» Шарика в Шарикова й навпаки дозволяє письменникові змінювати ракурси зображення в повісті.

У повісті «Собачье сердце» ускладнена оповідна структура. Оповідь ведеться то від імені Шарика-собаки (до операції), то доктора Борменталю (нотатки в щоденнику – спостереження за змінами стану Шарика після операції), то професора Преображенського, то Швондера, то Шарикова-людини. Автор посідає позицію безпристрасного коментатора подій, утім, його голос інколи зливається з голосами його персонажів (Преображенського, Борменталю, Шарика-собаки).

Висловлювання Шарика-собаки цілком «логічні» й раціональні, але коли Шарик перетворюється на людину, його перші фрази являють собою уривки розмов, лайливі вислови. Перше слово Шарикова являє собою назву «Главрыба» навпаки – «Абырвалг». У такий спосіб М. Булгаков акцентує фо-

рмування «світу навпаки». «Весь мир перевернувся дном кверху» [32, с. 490). Прийом вербальної трансформації дозволяє розкрити провідну тему твору – зображення моральної і соціальної трансформації суспільства. Ця тема отримує широке звучання завдяки численним двійникам Шарикова, якими є Швондер «товарищи из домкома».

«Собачий монолог» сконтамінований із голосом всезнаючого автора, що веде розповідь від третьої особи. І тому не випадково оповідь Шарика містить інформацію, що може бути відома лише «третьій особі», – ім'я і по батькові професора Преображенського, те, що він учений світового значення і т.п. Голос Шарикова, в свою чергу, поєднується із голосом Швондера. У висловлюваннях Шарикова Преображенський і Борменталь впізнають «виховання» голови домкому. Шариков фактично викладає не свої думки, а у спотвореному вигляді доносить до слухачів швондерове розуміння революції й соціалізму. Отже, оповідні позиції Преображенського і Борменталю протиставлені Шарикову й Швондеру.

У столичних повістях М. Булгакова поєднані два плани – соціально-філософський і морально-психологічний, взаємодія між якими дозволяє письменникові показати абсурд суспільного буття й порушити важливі проблеми: людина і держава, свобода і насильство, особистість і колектив, творець і суспільство, добро і зло та ін. Центральним конфліктом у повістях М. Булгакова є зіткнення людини й державної системи. Державна система постає у творах письменника в різних аспектах – у вигляді канцелярії, домкому, різних товариств тощо. Але в яких би інституціях не поставала державна система, вона, як підкреслює М. Булгаков, є ворожою по відношенню до людини. Влаштована за законами абсурду, радянська державна система, на думку митця, зумовлює й суцільний абсурд у суспільстві. Державні інституції перешкоджають розвитку соціальної та духовної еволюції, вони антигуманні й жахливі по своїй сутності, що втілено в епізодах «катастроф» у повістях М. Булгакова.

Порівняно з фейлетонами й ранніми оповіданнями М. Булгакова гротеск у сатиричних повістях починає відігравати провідну роль, стаючи основним сюжетно-композиційним принципом творів. Гротеск визначає всю художню структуру тексту, його хронотоп, образну систему, стосунки поміж персонажами, їх вчинки і т.д. Зрештою гротеск стає способом соціального прогнозування дійсності, що свідчить про наявність у столичних повістях М. Булгакова елементів жанру антиутопії.

У «Дьяволиаде» гротеск стає формою викриття негативних тенденцій дійсності й розкриття трагічної долі «маленької людини». У цій повісті гротеск виконує соціальну (зображення формування нової бюрократичної системи), психологічну (висвітлення внутрішнього стану «маленької людини»), філософську (створення загальної картини тоталітарного суспільства) функції.

У процесі зображення гротескного образу бюрократичної машини та поневірянь бідлашного Короткова М. Булгаков використовує гоголівський прийом завуальованої фантастики. У повісті наявні фантастичні образи й ситуації, але при цьому не виключається можливість їх реалістичного трактування. Із системи поетикальних засобів, притаманних фантастиці М. Гоголя, у даній повісті М. Булгаков вибирає форму сну як найбільш прийнятну для мотивування гротескних ситуацій і образів. Сни Короткова є знаковими, у них відображено «світ навпаки», а також з'являється образ «бильярдного шара на ножках», що символізує безправність і безпритульність «маленької людини».

У створенні гротескного образу Кальсонера М. Булгаков використовує прийоми гіперболи, літоти, портретної трансформації та ін. Хоча повість називається «Дьяволиада», у творі немає носія ірреальної сили. Дияволиада – це метафора, в основу якої покладено гротескне уподібнення бюрократичної системи дияволу як втіленню всесвітнього зла. Т. Фролова вважає, що в цьому творі М. Булгаков використовує романтичну символіку злого, згідно з якою диявольське синонімічно протиприродному, неналежному (диссер Самойле-

нко позиція 182). Утім, на наш погляд, М. Булгаков переводить символіку злого зі сфери потойбічного в реальний план. Дияволіада, згідно з концепцією митця, не є результатом дії потойбічних сил, це власне «бюрократіада». А згадка про диявола акцентує зсув усіх моральних засад буття: зло сприймається тепер як абсолютно нормальне, а земля перетворюється на пекло, де невідомо за що мучаться душі людей.

Гротескний образ абсурдного світу в повісті «Дьяволиада» допомагають створити мотиви двійництва, дзеркала, полювання, розпаду, хаосу, омертвіння живого та ін. Пафос твору відповідає модерністській ідеї про те, що в абсурдно влаштованому світі на людину очікує психічний злам, смерть, катастрофа. Мотив катастрофічності нагнітається у фіналі повісті. Щось сіре із чорними дірками переслідує героя й зрештою остаточно поглинає його.

У повісті «Роковые яйца» гротеск формує двоплановість світу, в якому пародійно зфокусовано результати наукового та соціального експерименту. За характером фантастичного гротеск у творі виявляється як фантастичне припущення, головна умова й вихідна основа дії. Л. Менглінова вважає, що в «Роковых яйцах» письменник створює новий структурний тип гротеска-припущення – «першу утопію в радянській прозі, в яку автор увів памфлетно-пародійне начало» [102, с. 73]. Дослідниця пише, що принцип соціально-філософського експерименту, який базується на науково-фантастичному мотивуванні й трансформується в іронічну утопію, художник поєднав з алюзійно-памфлетною і пародійною сатирою на конкретні факти дійсності [102, с. 73]. Проте, на наш погляд, М. Булгаков з допомогою горотеску переводить наукову утопію на рівень соціальної антиутопії, для якої притаманні такі жанрові ознаки, як сатиричний пафос, конфлікт людини й системи, акцентований зв'язок із реальністю, розкриття дійсних протиріч життя, звільнення від міфів, що не характерно для утопії.

Композиційно повість містить три частини: передчуття трагедії, трагедія та ліквідація її наслідків. Основним гротескним прийомом у повісті є введення множинності дзеркал, які дають викривлені зображення, що сприяють

створенню «світу навпаки». При трагічному розвитку подій М. Булгаков часто використовує гумор, іронію і сарказм для посилення трагічного ефекту.

Тайна фантастичного в повісті «Роковые яйца» одразу розкрита й мотивована науковим викладом. Водночас вона одразу огортається серпанком чуток, що примножуються в дзеркалах булгаковського гротеску. Л. Джанашія, посиляючись на О. Афанасьєва, висловила думку, що в основі фантастичного сюжету повісті покладено слов'янські міфи про те, як з яєць чорної курки й чарівного півня чаклуни виводять змії [58, с. 90].

З образом Рокка в повісті розробляється тема диявола, антихриста, який пришов на землю. Диявольське начало втілено М. Булгаковим в абсурдних експериментах, що відбуваються в суспільстві. Катастрофі, що охопила Росію в результаті діянь Рокка, надано апокаліптичний характер. Співвіднесення мотивів повісті з мотивами апокаліпсису створює універсалізм твору, в якому органічно поєднано фантастичне і дійсне, побутове й сакральне. Апофеозом катастрофи стає зображення паніки в Москві, коли люди бігли, давили один одного, потрапляли під колеса транспорту. Паніка в Москві – віддзеркалене відображення процесу боротьби за існування, який спостерігав у своїй лабораторії Персиков. «Серенькие амебы, выпуская ложноножки, тянулись изо всех сил в красную полосу и в ней (словно волшебным образом) оживали. <...> Они лезли стаяй и боролись друг с другом за место в луче. В нем шло бешеное размножение. <...> Они разваливались на части в луче, и каждая из частей в течение двух секунд становилась новым и свежим организмом. Эти организмы в несколько мгновений достигали роста и зрелости лишь затем, чтобы дать новое поколение. <...> начала неизбежная борьба. Вновь рожденные яростно набрасывались друг на друга и рвали в клочья и глотали» [32, с. 53-54]. Трагічним результатом паніки стало вбивство Персикова, Панкрата і Марії Степанівни. Апокаліптичні мотиви у фіналі повісті отримують казково-оптимістичну розв'язку: Москву від нашествия змії рятує сама природа – мороз, який несподівано настав улітку. Отже, у фіналі втілено ідею по-

вернення науки, людини й всього суспільства до природної еволюції і до моралі як основи будь-яких експериментів та перетворень у світі.

Основою гротеску в повісті «Собачье сердце» є багатошарова пародія. Твір є своєрідною пародією на роман Г. Уеллса «Острів доктора Моро» (1896), головний герой якого професор-маніяк здійснює експеримент по створенню гібрида людини й тварини. Крім того, об'єктом пародії митця стали поширені медичні досліді російських та зарубіжних учених у галузі омолодження людського організму. Так, В. Гудкова наводить повідомлення «Красной нивы» за 1923 рік, у якому йшлося про проведення І. Коганом низки операцій з пересадки органів людям і тваринам з метою омолодження [54, с. 687]. Аналогічні факти наводить М. Чудакова в «Архіві М. Булгакова» [54, с. 687]. В. Петелін висловив припущення про знайомство М. Булгакова зі збірником статей М. Кольцова «Омолодження» [117, с. 174]. На нашу думку, пародія М. Булгакова набагато ширше літературних і медичних джерел. Письменник пародіює передовсім соціальні експерименти, які відбувалися в суспільстві, а також образ «нової радянської людини». Отже, пародія в повісті «Собачье сердце», що є основою створення гротеску, набуває не тільки наукового й літературного, а й соціального та морально-психологічного змісту. Гротескний прийом олюднення тварини дає письменникові особливий ракурс зображення.

Сила гротескного узагальнення в повісті «Собачье сердце» полягає в тому, що Шариков абсолютно підходить новому суспільству, більше того – він захочується й підтримується ним. У такий спосіб М. Булгаков створює гротескний образ «світу навпаки», де ненормальне сприймається як цілком нормальне, де духовно нище й потворне підноситься й сприймається як норма. Історія «адаптації» Шарикова розгорнена письменником до рівня широкого соціального узагальнення. Використання гротескного прийому припущення дозволяє митцеві дати художній прогноз дійсності. Отже, гротескна метаморфоза, що відбулася з Шариком, виконує дві функції: пародійно-сатиричну (викриття протиприродних наукових і соціальних експериментів),

психологічну (висміювання створення «нових людей» в процесі революції), а також прогностичну (попередження проти згубності моральних трансформацій). Гротескний образ Шарикова є певним знаком абсурдної суспільної системи, яку, спираючись на художню концепцію М. Булгакова, можна визначити як шариковщину, що знищує людське в людині й призводить до духовної деградації особистості й суспільства.

У фіналі повісті М. Булгаков використовує гротескний прийом зворотної метаморфози, що втілює ідею письменника про необхідність повернення до природи, моральних засад буття, духовної еволюції в процесі оновлення суспільства. Прогностичний потенціал антиутопії М. Булгаков залишає відкритим, залишаючи відкритим соціально-філософський план повісті – незважаючи на перетворення Шарикова на собаку й наведення порядку в квартирі Преображенського, невідомо, що буде далі з суспільством і «ною людиною».

У столичних повістях М. Булгакова простежуються традиції російської класики, зокрема М. Гоголя, у використанні фантастики, гротеску, засобів художньої типізації. Разом з тим М. Булгаков був сміливим новатором у галузі жанрової форми. У його сатиричних творах органічно поєднані елементи різних жанрів – повісті, памфлету, поеми, антиутопії. Викривальний пафос столичних повістей митця посилюють засоби наукової та соціальної фантастики, пародії, інтертекстуальності, що свідчить про активне новаторство митця.

Отже, М. Гоголь і М. Булгаков зробили великий внесок в оновлення жанрової природи російської повісті. Кожний із митців спирався на досвід попередників, але разом з тим М. Гоголь і М. Булгаков були сміливими новаторами в галузі епічних жанрів.

Для петербурзьких повістей М. Гоголя і московських повістей М. Булгакова характерним є вміщення у реалістичний контекст неймовірного (таємничого) випадку, що дозволяє розкрити приховані закономірності буття й духовні трансформації людини та суспільства. Фантастика у творах митців

виконує різноманітні функції: викривальну, аналітичну, випробувальну, прогностичну, конструктивну. Фантастика в столичних повістях письменників виявляється на різних рівнях: сюжетному, композиційному, мотивному, просторовому, часовому, образному.

Рушійною силою сюжету в столичних повістях М. Гоголя і М. Булгакова є розгалужена система мотивів і лейтмотивів, серед яких найпоширенішими стали мотиви чудасії, мертвотності, божевілля, двійництва, чортівні, випробування, втрати героєм частини свого «я» тощо.

Художні образи у М. Гоголя і М. Булгакова відзначаються надзвичайною гнучкістю й пластичністю, вони швидко переміщуються в різних площинах, повертаючись до читачів різними аспектами й даючи читачам можливості для різного прочитання. Письменники підкреслюють нівеляцію людини під впливом міста, втрату в ній особистісних якостей. Люди знищеного, зміненого «я» – характерні герої столичних повістей М. Гоголя і М. Булгакова. Важливим засобом розкриття художнього образу в творах митців є поетика одивнення – показ образу в незвичайному ракурсі, дивному контексті, несподіваному висвітленні тощо. Черед дивне, неприродне, надзвичайне письменники виявляють приховану сутність образів, процеси духовної трансформації суспільства.

Важливу роль у столичних повістях М. Гоголя і М. Булгакова відіграє гротеск, який є не окремим художнім прийомом, а основою жанрової структури творів письменників. Завдяки ігровій природі гротеску у столичних повістях митців відкрито широкий простір для вільної гри з реальністю, переміщення площин і планів, висвітлення образів у несподіваних ракурсах. Гротескні ситуації й образи в творах М. Гоголя і М. Булгакова сприяють виявленню аномалій та алогізму дійсності. Гротеск М. Гоголя ґрунтується на реалістичній основі. М. Булгаков плідно розвинув традиції М. Гоголя в галузі реалістичного гротеску. Утім, гротеск М. Булгакова може виникати не тільки на підставі реалій життя, а й завдяки науковому припущенню та соціальному прогнозуванню, інтертекстуальним зв'язкам.

Стильовими особливостями столичних повістей М. Гоголя і М. Булгакова є потужна риторична стихія, нашарування різних наративних шарів, поєднання фантастичних компонентів із побутовими подробицями.

У петербурзьких повістях М. Гоголя виявилися характерні риси барокової та романтичної поетики, що в поєднанні з реалізмом надали жанру повісті багатотемності й багатоаспектності. У московських повістях М. Булгакова майстерно переплетені ознаки реалізму, модернізму й постмодернізму. Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова може бути прочитаний в різних планах: реальному, психологічному, філософському.

Петербурзькі повісті М. Гоголя та московські повісті М. Булгакова являють собою складні синтетичні утворення. У повістях М. Гоголя виявилися жанрові елементи щоденника, фейлетону, оповідання, новели, роману. У повістях М. Булгакова теж простежується нашарування різних жанрових компонентів: поеми, фейлетону, памфлету. Спираючись на традиції М. Гоголя у використанні фантастики, гротеску, художньої типізації, М. Булгаков розвинув жанрову структуру повісті за рахунок широкого використання інтертекстуальності, наукової та соціальної фантастики, утопії та антиутопії. Збільшення прогностичного потенціалу відрізняє столичні повісті М. Булгакова.

Жанровий зміст столичних повістей М. Гоголя та М. Булгакова полягає в глибокому аналізі соціальних відносин та людської природи, у викритті абсурдних, антигуманних стосунків, у захисті прав «маленької людини». У творах письменників втілені високі гуманістичні ідеали. Митці вірять у можливість відновлення людського «я», повернення до природи, моральних засад буття. При цьому велику роль вони відводять мистецтву й людині-творцю, які повинні сприяти духовному відродженню світу.

ПІСЛЯМОВА

Столиця у петербурзьких повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова – одна із центральних категорій, концепт художнього мислення, що виявляється на різних рівнях: тематики, проблематики, мотивної організації, сюжету, композиції, образної системи, жанрової структури, стилю тощо. Категорії «столиця» в спадщині М. Гоголя і М. Булгакова притаманні риси тексту, а саме: цілість, самостійність, багатозначність, системність, структурність, ієрархічність, знаковість, завершеність і водночас здатність до творення нових смислів, вступ у нові зв'язки, що виходять за межі твору.

У столичному тексті М. Гоголя і М. Булгакова простежується складна взаємодія різних компонентів і діалогізм, що дозволяє простежити зміни в парадигмі художньої свідомості XIX-XX століть, традиції й новаторство в літературі. У спадщині М. Гоголя закладено традиції столичного тексту в російській літературі: гра крайностей, полярність, різновекторність руху, полісемантичність, міфопоетичність. Столичний текст М. Гоголя дав поштовх для ідейно-естетичних шукань М. Булгакова і створення нового тексту. На перехресті різних текстових смислів і структур відбувається розширення простору культури та його протяжність у часі. Для столичного тексту М. Гоголя і М. Булгакова характерні відкритість, поліфонізм, дискурсивність.

Центральним образом у столичному тексті М. Гоголя і М. Булгакова є місто, яке змальовано в різних планах – реалістичному й міфопоетичному. У зображенні образу міста письменники широко використовували поетику деталей, метонімію, перебільшення, гротеск та інші засоби, які дозволили надати образу міста широкого філософського узагальнення. М. Гоголь накреслив, а М. Булгаков продовжив трагічну лінію в зображенні міста, яке постає як модель абсурдного буття, символ несправедливості й безглуздості людського існування. Разом із тим трагічне в петербурзьких повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова тісно поєднується із комічним. Сміх у повістях митців сприяє викриттю алогічних стосунків і водночас є засобом подо-

лання жаху життя. З допомогою категорії «сміх» письменники втілюють гуманістичну позицію, етичні та естетичні ідеали.

У створенні образу міста М. Гоголь відштовхувався від романтичної поетики (широке застосування контрастів, символіки, демонології, одивнення тощо), але елементи романтичної естетики слугували розкриттю реалістичного образу світу й дійсних відносин. М. Булгаков спирався на досвід М. Гоголя, що яскраво виявилось в розширенні функцій метонімії, гротескному перебільшенні образів і явищ, у поетиці неймовірного. Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова єднає ціла низка наскрізних мотивів, які простежуються в повістях письменників: машинерії, чортівні, чудасії, карнавалу, божевілля, смерті, жертви тощо.

У петербурзьких повістях М. Гоголя і московських повістях М. Булгакова виявилися різноманітні міфопоетичні структури (образи, сюжети, мотиви та ін.), які походять з народної культури та християнства. У поєднанні з реалістичними деталями вони дозволяють «прочитувати» столичний текст по-різному, надаючи йому надзвичайної гнучкості й пластичності у змісті та формі.

У столичному тексті М. Гоголя й М. Булгакова розкрито трагізм долі «маленької людини» на тлі соціально-історичних процесів XIX і XX століть. Людина в повістях митців постає як духовний симптом, моральний критерій оцінки світу. Втрата людиною частини свого «я» трактується в повістях М. Гоголя і М. Булгакова як наслідок абсурдних стосунків, спотвореної системи цінностей. Важливу роль у розкритті образів «маленьких людей» у М. Гоголя і М. Булгакова відіграють мотиви божевілля, відчуження, сирітства, духовної метаморфози. Через зміну людського «я» письменники заявляють про необхідність внутрішнього протистояння, виходу з абсурдного світу. Образ «маленької людини» в повістях М. Гоголя і М. Булгакова набуває міфопоетичного змісту й широкого філософського звучання. Традиція зображення «маленької людини», закладена в творчості М. Гоголя, знайшла плід-

ний розвиток у спадщині М. Булгакова і в творчості інших письменників ХХ століття.

М. Гоголь і М. Булгаков всебічно розкрили тему чиновництва й створили галерею образів чиновників у російській літературі. Чиновництво постає у їхніх повістях диференційовано, що дозволяє авторам простежити різні ступені духовної деформації людини й світу. Відсутність індивідуальності, нівеляція особистості та її якостей – головні риси чиновників у творах письменників. Найпоширенішими засобами змалювання образів чиновників у М. Гоголя і М. Булгакова є метонімія, гіперболізація, іронія.

Важливу роль у столичному тексті М. Гоголя і М. Булгакова відіграє тема творчості й образ творця. Письменники показали ганебний вплив столиці на митця, разом з тим вони утверджують перемогу мистецького начала над світом зла й омани. М. Гоголя і М. Булгакова єднає розуміння божественної природи мистецтва, віра в перетворюючу силу творця, його здатність духовно змінювати дійсність і людську природу. У розробці теми творчості М. Гоголь і М. Булгаков зверталися до християнських, фаустіанських, пушкінських мотивів. Вони вели постійний діалог із собою і попередниками щодо сутності мистецтва та покликання митці у світі.

Формотворчим принципом, що організовує й з'єднує компоненти столичного тексту М. Гоголя і М. Булгаков, є гротеск. Це основний засіб розвінчання антигуманного ладу і знедуховлення суспільства. Крім того, гротеск у М. Гоголя і М. Булгакова слугує розкриттю внутрішніх деформацій, що відбулися в людині під впливом міста. Характерними рисами гоголівського гротеску, що виявилися й у повістях М. Булгакова, є багатоплановість, різновекторність, виникнення не тільки на підставі фантастики, а й реалій життя, складна система «дзеркал», у яких дійсне постає в незвичайному ракурсі. М. Булгаков розвинув прийоми реалістичного гротеску М. Гоголя (завуальована фантастика, створення довкола реалістичного персонажа гротескної ситуації, мотив заміни й підміни, надання героєві не властивих йому рис тощо).

Гротеск у повістях М. Гоголя і М. Булгакова є важливим засобом художнього узагальнення, глибокого соціального аналізу, типізації явищ і водночас засобом філософського осягнення глибинної сутності світу, процесів, що відбуваються у людській психіці.

Гротескний світ М. Гоголя і М. Булгакова – це світ викривлених цінностей і стосунків, світ жахливий і оманливий. Разом з тим у гротеску митці знаходять не тільки викривальний, а й прогностичний потенціал, шукаючи шляхів виходу із загального абсурду.

Фантастика М. Гоголя і М. Булгакова слугує художньому дослідженню реалій життя. Поєднання фантастичного із конкретними деталями й подробицями стало характерною стильовою ознакою повістей письменників. Продовжуючи традиції гоголівської фантастики, М. Булгаков йде далі, поєднуючи риси наукової та соціальної фантастики, а також використовуючи фантастику для посилення викривального пафосу антиутопії. Фантастичне у творах М. Булгакова виникає не тільки на підставі неймовірного припущення, а і як результат літературної гри, розгалужених інтертекстуальних зв'язків, розгортання «світу як тексту».

Петербурзькі повісті М. Гоголя і московські повісті М. Булгакова відзначаються широким жанровим змістом за рахунок поєднання елементів різних жанрів. У досліджуваних творах М. Гоголя простежуються ознаки повісті, новели, нарису, щоденника, роману, а в творах М. Булгакова – риси повісті, нарису, роману, фейлетону, памфлету, поеми. У стильовому відношенні для столичних повістей М. Гоголя і М. Булгакова характерна потужна риторична стихія, нашарування різних наративних площин, особлива роль оповідача у стосунках «автор – герой», «автор – читач», «автор – світ».

Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова має чимало спільного, що свідчить про розвиток гоголівських традицій у спадщині М. Булгакова. Але разом із тим столичні повісті М. Булгакова мають низку відмінностей. У них значно посилено мотив катастрофічності світу, порівняння різних історичних епох (у тому числі з гоголівською епохою), інтертекстуальні зв'язки, ігрове

начало, викривальний пафос антиутопії. Гоголівські традиції дали поштовх для активного художнього новаторства М. Булгакова.

Петербурзькі повісті М. Гоголя засвідчують взаємодію романтизму й реалізму, що виявляється на різних рівнях художньої структури тексту. Наслідуючи класичні традиції, М. Булгаков звертається до новітніх засобів письма. У його творчості М. Булгакова простежуються риси реалізму, модернізму й постмодернізму. Отже, столичний текст у М. Гоголя і М. Булгакова виявляє здатність до руху в різних напрямках і художніх площинах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агаева Т.И. Гоголевский миф о Петербурге в контексте русской литературы 30-40-х гг. XIX века: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.02 / Агаева Т.И. – Харьков, 1993. – 198 с.
2. Агаєва Т.І. Гоголівський міф про Петербург / Агаєва Т.І. – Чернігів: Ред.-вид. від. упр. по пресі, 1994. – 24 с.
3. Акимов В.М. Свет художника, или Михаил Булгаков против Дьяволиады / Акимов В.М. – М.: Народное образование, 1995. – 56 с.
4. Алексеева А.П. Украинская художественная традиция в прозе М.А.Булгакова / Алексеева А.П. – К.: Генеза, 2004. – 156 с.
5. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 2002. – 831 с.
6. Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга / Анциферов Н.П. – Петроград: Брокгауз-Эфрон, 1924. – 84 с.
7. Анциферов Н.П. Душа Петербурга / Анциферов Н.П. – Петербург: Брокгауз-Эфрон, 1922. – 227 с.
8. Арнольд И.В. Проблемы интертекстуальности / Арнольд И.В. // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Серия 2. – 1994. – Выпуск 4. – С. 34-57.
9. Барабаш Ю. Я. Вопросы эстетики и поэтики / Барабаш Ю. Я. – [3-е изд.]. – М.: Советская Россия, 1978. – 384 с.
10. Барабаш Ю.Я. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії / Барабаш Ю.Я. – Харків: Акта, 2001. – 375 с.
11. Барабаш Ю.Я. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Барабаш Ю.Я. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 744 с. – (Серія «Бібліотека шевченківського комітету»).
12. Барабаш Ю.Я. Гоголь и украинская проповедь XIII века / Барабаш Ю.Я. // Известия АН РАН. – 1992. – Т. 51. – № 3. – С. 6-24.

13. Барабаш Ю.Я. Загадка «Прощальной повести»: «Выбранные места из переписки с друзьями». Опыт непредвзятого прочтения / Барабаш Ю.Я. – М.: Художественная литература, 1993. – 269 с.
14. Барабаш Ю.Я. Почва и судьба. Гоголь и украинская литература: у истоков / Барабаш Ю.Я. – М.: Наследие, 1995. – 224 с.
15. Барт Р. S/Z / Барт Р. – М.: РИК «Культура»: Изд-во «Ad Marginen», 1994. – 303 с.
16. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Барт Р. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – 616 с.
17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М.М. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
18. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса / Бахтин М.М. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
19. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Бахтин М.М. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
20. Безродный М.В. «Петербургский текст» и русский символизм. Труды по знаковым системам XVIII: Ученые записки Тартуского ун-та: Семиотика города и городской культуры / Безродный М.В., Данилевский А.А., Минц З.Г. – Вып. 664. – Тарту, 1984. – С. 78-92.
21. Безушко В. Микола Гоголь: Літературна студія / Безушко В. – Вінніпег: Культура й освіта, 1956. – 104 с.
22. Белинский В.Г. О Гоголе. Статьи, рецензии, письма / Ред., вступ. статья и коммент. С.Машинского / Белинский В.Г. – М.: Гослитиздат, 1949. – 312 с.
23. Белый А. Гоголь / Белый А. // Весы – 1909. – № 4. – С. 44-68.
24. Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование / Белый А. – М.: МАЛП, 1996. – 352 с.
25. Библейская энциклопедия. – М.: Терра, 1990. – 902 с.

26. Біла Л.В. Структурно-семантичні та функціональні особливості метропонімів у сатиричній прозі М.П.Булгакова / Біла Л.В. – К.: Либідь, 1997. – 20 с.
27. Боборыкин В.Г. Михаил Булгаков: Книга для учащихся старших классов / Боборыкин В.Г. – М.: Просвещение, 1991. – 208 с.
28. Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица / Бочаров С.Г. // Гоголь: история и современность. – М.: Советский писатель, 1985. – С. 15-32.
29. Бочаров С.Г. О стиле Гоголя. Теория литературных стилей / Бочаров С.Г. – М.: Наука, 1976. – 473 с.
30. Булгаков М.А. Избранные произведения: В 2-х т. / Булгаков М.А. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1. – 766 с.
31. Булгаков М.А. Собачье сердце / Булгаков М.А. – М.: Дрофа, 2001. – 96 с.
32. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5-ти т. / Булгаков М.А. – Т.2. – М.: Художественная литература, 1989. – 751 с.
33. Булгаков Михаил: Современные толкования. К 100-летию со дня рождения 1891-1991: Сб. обзоров / Сост. и отв. ред. Красавченко Т.Н. – М.: Изд-во АН СССР, 1991. – 244 с.
34. Бэлза И.Ф. Генеалогия «Мастера и Маргариты» / Бэлза И.Ф. // Контекст–1978: Литературно-критические исследования. – М.: Наука, 1978. – С. 156-248.
35. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Мифология. Идеология. Контекст / Вайскопф М. – М.: Радикс, 1993. – 560 с.
36. Вайскопф М. Гоголь и Сковорода: проблема «внешнего человека» / Вайскопф М. // Советское славяноведение, 1990. – №4. – С. 36-45.
37. Виноградов И.А. Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мировоззрения / Виноградов И.А. – М.: ИМЛИ РАН: Наследие, 2000. – 447 с.
38. Винокур Г. Критика поэтического текста / Винокур Г. – М.: Наука, 1927. – 214 с.

39. Войтович В. Українська міфологія / Войтович В. – К.: Либідь, 2002. – 663 с.
40. Вулис А. Сатира Михаила Булгакова / Вулис А. // Записки покойника. Сатирическая проза. – Ташкент: Изд. лит-ры и искусства им. Гафура Гуляма, 1990. – 654 с.
41. Гнатюк В. Знадоби до української демонології / Гнатюк В. – Львів, 1912. – Т. 2. – Вип. 2. – 358 с.
42. Гоголь М.В. «Петербургські» повісті / Гоголь М.В. – К., Держлітвидав, 1959. – 252 с.
43. Гоголь Н.В. Петербургские повести / Гоголь Н.В. – М.: Правда, 1981. – 206 с.
44. Гоголь Н.В. Повести. Пьесы. «Мёртвые души» / Гоголь Н.В. – М.: Художественная литература, 1975. – 655 с.
45. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – Т.1. / Гоголь Н.В. – М.: «Правда», 1984. – 384 с.
46. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8 т. – Т.3. / Гоголь Н.В. – М.: «Правда», 1984. – 336 с.
47. Гоголь: Статьи и материалы / Алексеев М.П. (отв. ред.) и др. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1954. – 395 с.
48. Головченко Ф.М. Реализм Гоголя / Головченко Ф.М. – М.: Изд-во Моск. гос. пед. ин-та, 1953. – 259 с.
49. Гончар О. Щоденники: В 3-х тт. – Т. 2. / Гончар О. – К.: Веселка. – 2003. – 608 с.
50. Гофман Э.Т.А. Эликсир сатаны / Гофман Э.Т.А. – К.: Мистецтво, 1991. – 288 с.
51. Губарев И.М. Петербургские повести Гоголя / Губарев И.М. – Ростов-н/Д.: Ростов. книжн. изд-во, 1968. – 159 с.
52. Губарев И.М. Тема Петербурга в повестях Н.В.Гоголя 1830-х годов / Губарев И.М. // Учёные записки ЛГПИ им. А.И.Герцена. – 1957. – Т. 150. – С. 19-45.

53. Гудкова В. Истоки. Критические дискуссии по поводу творчества М.А.Булгакова: от 1920-х к 1980-м / Гудкова В. // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 3-10.
54. Гудкова В. Повести Михаила Булгакова: Комментарии / Гудкова В. // Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 704-746.
55. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя / Гуковский Г.А. – М. – Л.: Гослитиздат [Ленингр. отд-ние], 1959. – 531 с.
56. Гус Н.С. Гоголь и николаевская Россия / Гус Н.С. – М.: Гослитиздат, 1957. – 357 с.
57. Гюнтер Х. Между мамоной и мистикой: проблематика художника в «Портрете Гоголя» Гюнтер Х. // Гоголь как явление мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 67-102.
58. Джанашия Л.Г. Формы художественной условности в русской прозе 20-х годов (А.Грин, М.Булгаков, Е.Замятин): дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.02 / Джанашия Л.Г. – М., 1996. – 169 с.
59. Дикарева Л.Ю. Міфопоетика метаморфози і способи її об'єктивізації у художньому мовленні і лінгвосеміотичний аспект (на матеріалі прози М.В.Гоголя та М.О.Булгакова): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 / Л.Ю. Дикарева. – К., 2003. – 20 с.
60. Дилакторская О.Г. «Фантастическое в петербургских повестях Н.В.Гоголя»: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / О.Г. Дилакторская. – Л., 1983. – 22 с.
61. Дилакторская О.Г. О «Шинели» Н.В. Гоголя / Дилакторская О.Г. // Литературная учёба. – 1982. – № 3. – С. 149-154.
62. Дилакторская О.Г. Фантастическое в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя / Дилакторская О.Г. – Владивосток: Изд-во Дальневосточн. ун-та, 1986. – 208 с.

63. Докусов А.М. «Петербургские повести» Н.В.Гоголя. Лекция / Докусов А.М. – Л.: Изд-во Ленингр. гос. пед. ин-та им.А.И.Герцена, 1962. – 78 с.
64. Дравич А. Булгаков, или школа отказа / Дравич А. // Диалог. – 1983. – №5-6. – С. 64-71.
65. Дравич А. Михаил Булгаков как классик / Дравич А. // Михаил Булгаков – классик и новатор. – Париж, 1993. – С. 233-239.
66. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Е. Вінквіста та В.Е. Тейлора. – Київ: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
67. Ершов Л. Ранняя сатира Михаила Булгакова / Ершов Л. // Творчество Михаила Булгакова. Исследование, материалы, библиография. – Л.: Наука, 1991. – Кн. 1. – С. 23-42.
68. Есин А.Б. Изучение контекста // Есин А.Б. Принципы анализа литературного произведения. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 230-241.
69. Жаравина Л.В. «Смех Гоголя»: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / Л.В. Жаравина. – Л., 1977. – 20 с.
70. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм / Затонский Д.В. – Харків: Фолио, 2000. – 358 с.
71. Звиняцковский В.Я. Николай Гоголь. Тайны национальной души / Звиняцковский В.Я. – К.: Ликей, 1994. – 544 с.
72. Звиняцковский В.Я. «Николай Гоголь. Тайны национальной души»: автореф. дис. на соискание науч. степени докт. филол. наук: спец. 10.01.02 / В.Я. Звиняцковский. – К., 1995. – 42 с.
73. Зунделович Я. Поэтика гротеска (К вопросу о характере гоголевского творчества) / Зунделович Я. // Проблемы поэтики. – М. – Л.: ЗИФ, 1925. – С. 63-79.
74. Канукова Ф.З. Некоторые особенности реализма Н.В.Гоголя (О соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя) / Канукова Ф.З. – Томск, Изд-во Томского ун-та, 1962. – 135 с.

75. Каталкіна В.В. «Петербургські» повісті М.В.Гоголя як цикл: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 / В.В. Каталкіна. – Х., 1998. – 15 с.
76. Киченко А.С. Мифопоэтические формы в фольклоре и истории русской литературы XIX века / Киченко А.С. – Черкассы: Изд-во Черкасского университета, 2003. – 372 с.
77. Кобзарь Е. Драматургия Михаила Булгакова: диалог текстов и культур / Кобзарь Е. – Полтава: АСМИ, 2005. – 176 с.
78. Конте Дж. Б. Структура художественного текста / Конте Дж. Б. – М.: Искусство, 1970. – 284 с.
79. Кривонос В.Ш. Искусство сатиры и читатель (теоретическая и художественно-образная трактовка проблемы у Гоголя): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / В.Ш. Кривонос. – Саратов, 1975. – 22 с.
80. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман / Кристева Ю. // Вестник МГУ. – Серия 9. – Филология. – 1995. – № 1. – С. 97-124.
81. Крутикова Н.Е. Н.В.Гоголь: Исследования и материалы / Крутикова Н.Е. – К.: Наукова думка, 1992. – 312 с.
82. Крутикова Н.Е. Урбанистическая проблема в художественной прозе Гоголя / Крутикова Н.Е. – К.: ИД «Стилос», 2007. – 88 с.
83. Крутікова Н.Є. Дослідження і статті різних років / Крутікова Н.Є. – К.: Стилос, 2003. – 540 с.
84. Лакшин В.Я. Мир Михаила Булгакова / Лакшин В.Я. // Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 1. – С. 5-68.
85. Лакшин В.Я. О прозе Михаила Булгакова и о нём самом / Лакшин В.Я. // Вторая встреча: воспоминания и встречи. – М.: Советский писатель, 1984. – С. 257-353.

86. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / За ред. Волкова А., Бойченка В., Зварича І., Іванюка Б., Рихла П. – Чернівці: «Золоті литаври», 2001. – 634 с.
87. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. Николюкин А.Н. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
88. Лихачев Д.С. Текстология: Краткий очерк / Лихачев Д.С. – М.–Л.: Наука, 1964. – 102 с.
89. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
90. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки / Лотман Ю.М. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
91. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Лотман Ю.М. // Труды по знаковым системам XVIII: Ученые записки Тартуского государственного университета: Семиотика города и городской культуры. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 30-45.
92. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Лотман Ю.М. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
93. Лотман Ю.М. Литература и мифология / Ю. Лотман, З. Минц // Труды по знаковым системам XIII: Ученые записки Тартуского университета: Семиотика культуры. – Тарту, 1981. – Вып. 546. – С. 35-55.
94. Тема Петербурга у Пушкіна і Гоголя // Макогоненко Г.П. Избранные работы. – Л.: Художественная литература, 1987. – С. 541-587.
95. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя / Манн Ю.В. – М.: Художественная литература, 1978. – 400 с.
96. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме / Манн Ю.В. – М.: Наука, 1996. – 375 с.
97. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя: Вариации к теме / Манн Ю.В. – М.: Coda, 1996. – 474 с.

98. Манн Ю.В. Реализм Гоголя и проблемы гротеска: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук: 10.01.02 / Ю.В. Манн. – Л., 1972. – 20 с.
99. Маркович В.М. Петербургские повести Н.В. Гоголя / Маркович В.М. – Л.: Художественная литература, Ленинградское отделение 1989. – 208 с.
100. Матхаузерова С. Две теории текста в русской литературе XVII в. / Матхаузерова С. // Труды отдела древнерусской литературы. – Вып. XXXI. – Л., 1976. – С. 84-110.
101. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя / Машинский С.И. – М.: Просвещение, 1971. – 512 с.
102. Менглинова Л.Б. Гротеск в повести М.А.Булгакова «Роковые яйца» Менглинова Л.Б. // Художественное творчество и литературный процесс: Сб. ст. / Отв. ред. Н.Н.Киселёв. – Томск: Издательство Томского университета, 1988. – Вып. 8. – С. 72-87.
103. Мережковский Д. С. Гоголь: Творчество, жизнь, религия / Мережковский Д. С. – СПб.: Пантеон, 1909. – 231 с.
104. Мережковский Д. С. Судьба Гоголя / Мережковский Д. М. // Новый путь. – 1903. – № 33. – С. 34-47.
105. Миловидов В.А. От семиотики текста к семиотике дискурса: Пособие по спецкурсу / Миловидов В.А. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – 98 с.
106. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.
107. Михед П.В. Творчість Гоголя в контексті літературної культури бароко: дис. ... доктора філол. наук: 10.01.02 / Михед П.В. – Ніжин, 2003. – 369 с.
108. Назиров Р.Г. Петербургская легенда и литературная традиция // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. статей. – Уфа: РИО БашГУ, 2005. – С. 58-70.

109. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу / Наливайко Д.С. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.
110. Николаев Д.П. Сатира Гоголя / Николаев Д.П. – М.: Художественная литература, 1984. – 367 с.
111. Николай Васильевич Гоголь: Сб. статей / Под ред. Соколова А.Н. – М.: МГУ, 1954. – 226 с.
112. Николенко О. От утопии к антиутопии. О творчестве А.Платонова и М.Булгакова / Николенко О. – Полтава, 1994. – 209 с.
113. Новиков В.В. Михаил Булгаков-художник / Новиков В.В. – М.: Московский рабочий, 1996. – 357 с.
114. Онуфриев Н.М. Реализм Гоголя / Онуфриев Н.М. – М.: Знание, 1952. – 21 с.
115. Основы текстологии / Под ред. Нечаевой В.С. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 500 с.
116. Павлинов С.А. Философские притчи Гоголя. Петербургские повести / Павлинов С.А. – М., 1997. – 79 с.
117. Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть / Петелин В.В. – М.: ЗАО Издательство Центрполиграф, 2000. – 665 с.
118. Петелин В.В. Михаил Булгаков: Жизнь. Личность. Творчество / Петелин В.В. – М.: Московский рабочий, 1989. – 317 с.
119. Петровский М. Мастер и город: Киевские контексты Михаила Булгакова / Петровский М. – К.: Дух і літера, 2001. – 368 с.
120. Померанцева Э. Мифологические персонажи в русском фольклоре / Померанцева Э. – М.: Правда, 1975. – 381 с.
121. Проффер Э. Предисловие / Проффер Э. // Булгаков М.А. Собрание сочинений. – Ann Arbor, 1983. – Т. 3. – С. 3-24.
122. Радецкая Н.М. Становление сатиры в творчестве Н.В.Гоголя: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / Н.М. Радецкая. – Львов, 1964. – 23 с.

123. Самойленко Т.М. Гротеск у прозі М. Булгакова: дис. ... кандидата філол. наук 10.01.02 / Самойленко Т.М. – Сімферополь, 2002. – 180 с.
124. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Силантьев И.В. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
125. Скоропанова И.С. Идеино-художественные искания М.А.Булгакова (20-е годы): автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.02 / И.С. Скоропанова. – Минск, 1972. – 21 с.
126. Словник символів культури України / За ред. Коцура В.П., Потапенка О.І., Дмитренка М.К., Куйбіди В.В. – К.: Міленіум, 2005. – 352 с.
127. Словник символів. – К.: Народознавство, 1997. – 155 с.
128. Слонимский А.Л. Смех Гоголя / Слонимский А.Л. // Октябрь. – 1952. – № 3. – С. 125-140.
129. Смирнов И.П. Эволюция чудовищности / Смирнов И.П. // НЛО. – 1993. – № 3. – С. 14-25.
130. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия / Соколов Б.В. – М.: Локид, Миф, 1997. – 592 с.
131. Соколов Б.В. Два булгаковских героя / Соколов Б.В. // Перспективы. – 1991. – № 5. – С. 32-57.
132. Соколов Б.В. Михаил Булгаков (100 лет со дня рождения) / Соколов Б.В. – М.: Знание, 1991. – 64 с.
133. Соколов Б.В. Расшифрованный Булгаков. Тайны «Мастера и Маргариты» / Соколов Б.В. – М.: Яуза, Эксмо, 2006. – 753 с.
134. Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Гоголя / Упоряд. В.Агєєва. – К.: Факт, 2003. – 352 с.
135. Степанов Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – первой половины XX веков / Степанов Н.С. – Вінниця: «Універсум-Вінниця», 1999. – 282 с.
136. Супруненко В. Народини. Витоки нації: символи, вірування, звичаї та побут українців / Супруненко В. – Запоріжжя, 1993. – 268 с.

137. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического: Избранное / Топоров В.Н. – М.: Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
138. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления / Топоров В.И. // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague. – Paris, 1973. – С. 32-56.
139. Топоров В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы// Труды по знаковым системам XVIII / Топоров В.Н. – Тарту: ТГУ, 1984. – Вып. 664. – С. 4-29.
140. Тороп П.Х. Проблема интертекста / Тороп П.Х. // Труды по знаковым системам. – Вып. XIV. Текст в тексте. – Тарту: ТГУ, 1981. – С. 33-44.
141. Троицкий В. Художественные открытия прозы 20-30-х годов XIX века / Троицкий В. – М.: Наука, 1985. – 270 с.
142. Фатеева Н.А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе / Фатеева Н.А. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т.56. – № 5. – С. 12-21.
143. Фатєєва Н.А. Типологія інтертекстуальних елементів і зв'язків у художній мові / Фатєєва Н.А. // Вісник АН. – Серія літ. і мови. – 1998. – Т. 57. – № 6. – С. 25-38.
144. Физиология Петербурга. – М.: Наука, 1991. – 282 с.
145. Фролова С.Г. Повести М.А.Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца») и гоголевская литературная традиция / Фролова С.Г. // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск.: Изд. Томского ун-та, 1982. – Вып. 3. – С. 28-40.
146. Фуссо С. «Собачье сердце» – неуспех превращения / Фуссо С. // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 17-29.
147. Храпченко М. Петербургские повести Гоголя / Храпченко М. // Известия АН СССР. Отд-ние лит. и языка. – 1952. – Т. II. – Вып. I. – С. 3-30.
148. Чеботарёва В.А. О гоголевских традициях в прозе Михаила Булгакова / Чеботарёва В.А. // Русская литература. – 1984. – №1. – С. 166-176.

149. Чудакова М.О. «И книги, книги...» М.А.Булгаков / Чудакова М.О. // «Они питали мою музу...» Книги в жизни и творчестве писателей. – М.: Книга, 1986. – С. 219-247.
150. Чудакова М.О. Архив М.А. Булгакова: Материалы для творческой биографии писателя / Чудакова М.О. // Записки отдела рукописей. – Вып. 37. – 1976. – 42 с.
151. Чудакова М.О. Булгаков и Гоголь / Чудакова М.О. // Русская речь. – 1979. – № 2 – С. 38-48; № 3. – С. 55-59.
152. Чудакова М.О. Гоголь и Булгаков / Чудакова М.О. // Н.В.Гоголь: история и современность. К 175-летию со дня рождения. – М.: Советская Россия, 1985. – С. 356-388.
153. Шаргородский С. Собачье сердце, или Чудовищная история / Шаргородский С. // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 34-43.
154. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе: Сб. Статей. – Л.: Художественная литература, Ленингр. отделение, 1969. – С. 306-626.
155. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов. Ю.Борев. – М.: Астрель-АСТ, 2003. – 575 с.
156. Яновская Л. Творческий путь Михаила Булгакова / Яновская Л. – М.: Советский писатель, 1983. – 319 с.
157. Bakhtin M. The Dialogic Imagination / Bakhtin M. / Trans. Caryl Emerson. – Austin, TX: University of Texas Press, 1984. – 204 p.
158. Barthes R. The Pleasure of the Text / Barthes R. / Trans. Richard Miller. – New York: Hill and Wang, 1975. – 224 p.
159. Barthes R. The Rustle of Language / Barthes R. / Trans. Richard Howard. – Berkeley, CA: University of California Press, 1986. – 196 p.
160. Bennett T. Texts in History The Determinations of Readings and Their Texts in Poststructuralism and the Question of History / Bennett T. – Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1987. – 332 p.

161. Bowers F. Textual and literary criticism / Bowers F. – N. Y.–L., 1966. – 208 p.
162. Cuddon J.A. A Dictionary of Literary Terms / Cuddon J.A. – N.Y., 1972. – 453 p.
163. Derrida J. Of Grammatology / Derrida J. / Trans. Gayatri Chakravorty. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976. – 406 p.
164. Drissen F.G. Gogol as short story writer. A study of his technique of composition / Drissen F.G. – Paris – the Hague – London, 1956. – 246 p.
165. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language / Eco U. – Bloomington, IN: Indiana University Press, 1986. – 278 p.
166. Genette G. Palimpsestes La literature au second degree / Genette G. – Paris, 1982. – 146 s.
167. Hippius A. Gogol's «The overcoat»: a further interpretation / Hippius A. // Slavic and East European Review, 1976. – №20. – P. 116-138.
168. Jameson F. The Ideology of the Text / Jameson F. // The Ideologies of Theory. – Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1988. – 301 p.
169. Javornik M. Problemi Rasa in prostora v romanu «Mojster in Margareta» M.A.Bulgakova / Javornik M. // Jerik in slovstvo. – Ljubljana, 1986/1987. – S. 65-72.
170. Jovanović M. Pogled na rusku sovjetsku književnost / Jovanović M. – Beograd, 1981. – 364 s.
171. Jovanović M. Utočija Mihaila Bulgakova / Jovanović M. – Beograd, 1975. – 244 s.
172. Kristeva J. Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art / Kristeva J. – New York: Columbia University Press, 1980. – 396 p.
173. Kristeva J. Revolution in Poetic Language / Kristeva J. / Trans. Margaret Waller. – New York: Columbia University Press, 1984. – 503 p.
174. Lo Gatto E. Il mito di Pietroburgo. Storia, leggenda, poesia / Lo Gatto E. – Milano, 1960. – 289 p.

175. Pike B. The image of the city in modern literature / Pike B. – N.V., 1981. – 168 p.
176. Rister V. O fantastici i groteski Mihaila Bulgakova i hrvatskih prozaika 70-h godina / Rister V. // Radovi Filoz. fak. u Zadru. – 1980. – S. 195-204.
177. Semiotika i struktura tekstu. – Wrocław e.a. – 1973. – 156 s.
178. Solar M. Suvremena svjetska književnost / Solar M. – Zagreb, 1982. – 263 s.
179. Theory of the Text / Trans. Ian McLeod. – London: Routledge and Kegan, 1981. – 302 p.
180. Todorov T. The Fantastic: A Struktural Approach to a literary Genre / Todorov T. – Cleveland: The Press Case Western Reserve Univ., 1973. – 318 p.
181. Witkowski G. Textkritik und Editionstechnik neuerer Schriftwerke / Witkowski G. – Lpz., 1924. – 467 p.