

Artur Malinowski

Odeski Narodowy Uniwersytet im. Iłji Miecznikowa, Ukraina

ORCID: 0000-0001-5687-6413

ЯРМАРОК – ТОРГ – ОБМІН ЯК ФРЕЙМ ПРОСТОРОВОГО ПОГРАНИЧЧЯ (М. ГОГОЛЬ – Г. КВІТКА-ОСНОВ'ЯНЕНКО)

Непересічне значення ярмарку в культурі та літературі пояснюється його видовищністю, картинністю, яскравістю проходження. Це справді ігровий феномен, в якому акумулюються прикмети культури, соціального життя, традиційного укладу, економічного стану суспільства etc. Ярмарок у широкому трактуванні постає колективною соціальною дією, репрезентованою за допомогою поведінкових моделей, суспільних церемоніалів, ділового ринкового етикету, строкатої мовленнєвої комунікації. Зображення ярмарку в красному письменстві, механізми його «перенесення» в твір, засоби текстуалізації сприяють розумінню того, яким чином текст може бути носієм соціального досвіду. Адже це основна категорія антропології, яка унаочнює повсякденні діяльнісні практики, міжлюдську комунікацію, переживання світу в тягlostі традиційних культурних форм. Досвід занурює в живе життя, сприяє розумінню його рухливості, мінливості в органіці існування. Змертвілі форми та схеми або відкидаються, або підлягають переінтерпретації з точки зору творчої діяльності людини. Цікавою є думка американського філософа Вільяма Джеймса про те, що «в потік свіжого досвіду ми занурюємось із багажем переконань наших предків»¹.

Ярмарок – вдала демонстраційна форма трансляції соціального досвіду, традиції, звичаєвих норм у вигляді колективного дійства. Це всезагальна публічна акція з репрезентацією знаково-символічного ряду культури, епохи, соціуму. Вона постає у «відкриванні особливого аспекту світу як ціло-

¹ James W. Humanizm i prawda, [в]: Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy «Pragmatyzmu», Warszawa 2000, S. 73.

го»². Його творять сфера тілесності, соціально-рольові сценарії, побутова поведінка, система правил гри за відповідними принципами. Саме у цій площині людина немовби вступає в перемовини зі світом, її діяльність є «входженням у плідні відносини з дійсністю»³. Діалог уможлиблюється на ґрунті досвіду, що постає як неупереджене спілкування, інтерпретація, розкодування та конструювання об'єктивної дійсності. Безсумнівно, людина опиняється в полоні прагматики, тобто потреби реалізації та достеменного проникнення в гущину культурної і соціальної практики. З точки зору М. Марковського, «антропологічна перспектива» окреслюється в царині саме «прагматичного», або «гуманістичного суб'єкта досвіду». Досвід «описує людину, занурену в життя, яка намагається про це життя розповісти щось іншим для того, щоб інші могли її зрозуміти»⁴.

Питома вага ярмаркових топосів у літературі певної доби є не випадковою. Неабияке значення мають частотність використання ярмаркової образності та введення в текстові структури різноманітних моделей торгу. В різні епохи їх семантичне навантаження розподіляється відносно загальнокультурного тезаурусу, тобто системи уявлень, концептів, національних пріоритетів, орієнтирів та перспектив розвитку. В першій половині XIX ст. статистика літературних описів ярмарку значно перевищує інші періоди з якісно відмінними акцентами цієї теми.

Ярмарок набуває певної знаковості, заґрунтованої на його серединній, масовій ролі в житті спільноти. Він дотичний до численних сфер функціонування соціуму: гастрономічної, предметно-уречевленої, соціально ігрової, торговельної тощо. Безсумнівно, це квінтесенція масової культури в першій половині XIX ст., пропущеної крізь знаково-символічну структуру художнього тексту. Зображення зустрічі людини зі світом на публіці, у відкритому просторі комунікації має своїми наслідками фіксації у тексті надлишкової знаковості, рясих емблематичних рядів, закріплених на помежів'ї суб'єктивної та об'єктивної реальності. Найважливішим тут є сам момент взаємодії, діалогу між ними, а зрештою перетворення дійсності в антропоцентричній площині, надання їй рис незаангажованості, «неготовості», якоїсь експериментальності. Ця дійсність перебуває в постійному безперервному пізнанні, трансформаціях під владою суб'єкта.

2 Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Москва 1990, С. 533.

3 James W. Humanizm i prawda [в]: Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy «Pragmatyzmu», Warszawa 2000, S. 73.

4 Марковський М. Антропология, гуманизм, інтерпретація [в]: Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст., Київ, 2008, С. 501.

Світ, який людину обходить, не дозволяє їй стати суб'єктом пізнання в у вузькому значенні, тобто виробником і водночас гарантом адекватних і детальних представлень світу, а творить із неї суб'єкт досвіду⁵.

Структура художнього тексту містить певний антропоцентр, через який твориться все довкола. Тому відносини зі світом, або перемовини з ним постають як його інтерпретація, при цьому не лише об'єктивної дійсності, а й утілення її в тексті. Це своєрідний обмін між суб'єктом і об'єктом, що призводить до плідної творчої співпраці. Систему їхніх взаємин можна уявити у вигляді дихотомії: «”я” впливає на світ (тексти), а світ (тексти) впливає на “я”». Обмінна дія, процедура взаємного торгу, дарування – це ті акції, які визначають систему відносин суб'єкта зі світом у межах ярмаркового дійства.

Звісно, воно постає найхарактернішим різновидом соціально-рольової поведінки з притаманними йому кліше, сценічними амплуа, натуралістичністю філігранно виписаних картин та й жанровістю загалом. Саме на ярмарку торг як ритуал здійснюється в повному обсязі, він є наочною репрезентацією, або метафорою цього дійства. При цьому торг корелює з найпрямішими своїми відповідниками – ринком, базаром, – як місцями зустрічі продавця і покупця, творця ідеї та її реципієнта, суб'єкта у вигляді художника, господаря, поміщика, купця з об'єктивною сферою матеріального світу: численними товарами, речами, предметами. У такому діалозі людини зі світом відбувається наочне пізнання та водночас творення нового культурного образу, тезаурусу епохи. Т. Гундорова зазначає:

Ринок загалом не є лише економічною структурою, але також культурною інституцією, яка передбачає цілий ряд ритуалів, жестів та виробляє свою особливу мову, яку легко розуміють і продавець, і покупець⁶.

З огляду на почесне місце ярмарку у творах М. Гоголя, М. Погодіна, Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки тощо виявляється доцільним акцентування модерності його природи, докорінної зміни відносин між суб'єктом та об'єктом, або між суб'єктом та предикатом, тобто висловлюванням про цей суб'єкт, його семантичним означенням. Інакше кажучи, денотати поступаються місцем більш віртуальним, фікційним відносинам між учасниками (суб'єктами) ярмарку та його об'єктами. Письменників першої половини XIX століття значно більше цікавить те, що виходить за рамки товарно-грошового обміну як такого. В полі зору опиняється радше те, що репрезентує ярмарку, є системою її знаків, емблематикою, культурно маркованою сим-

5 Там само, С. 495.

6 Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї, Київ 2013, С. 316.

волікою. Численні вивіски, реклама, динамічна зміна картин створюють образ-імідж ярмарку, в якому купівля-продаж є лише передумовою для реалізації соціально-рольової поведінки, перевірки свого статусу та інсценізації й програвання власних життєвих амплуа в широкому комунікативному середовищі. Традиційна патріархальна модель ярмарку з потужним тягарем різноманітної барокової семантики немовби поступається місцем модерному торгу образами, враженнями, судженнями, емоціями etc. Втім зв'язок із традицією не втрачається зовсім, а зберігається в тяглоті культурних епох, у спорідненості глибинних структур віддалених у часі естетик. Йдеться про функціонування в культурі та літературі концепту,

того згустку українського часопростору, де його вже загальновідома бароковість настільки концентрується й набирає барв, що всі, хто брався ярмарок описувати, збивалися на програмово-бароковий, мало не карпентьєрівський стиль – і сентименталіст Квітка, і романтик Гоголь, і експресіоністичний сатирик Остап Вишня. У них усіх описи ярмарків сповнені довгих переліків та експресивних вигуків, залиті сумішшю барв та звуків, високого та низького, панських родзюнок і кав'яру та “для нашого брата свинини”⁷...

Поєднання бароковості та модерності у відтворенні ярмарку має свої інваріанти. Звісно, всі вони є віддзеркаленням становлення нового антропологічного типу в українській та російській літературі вищезазначеного періоду. Людина на межі XVIII–XIX ст. дивиться вперед і водночас озирається назад, несучи тягар риторичної культури з притаманними їй канонами, санкціонованими традицією численними приписами та заборонами. Ця двоїстість усіляко позначається в поезиці, жанровій палітрі та семіотиці художніх творів.

Відкриває галерею ярмарків як утілення двовекторно орієнтованої культури М. Гоголь. Своїм «Сорочинським ярмарком» (1831) він начебто запрограмував подальшу рецепцію цього образу, і його першість, авторитет усіма визнавалися. Створюючи мальовничий епізод густинського ярмарку, Є. Гребінка апелює до попередника:

О, рудий Панько! Дай мне твоего волшебного пера начертать хоть слабую картину летней малороссийской ярмарки... Прочитайте лучше “Сорочинскую ярмарку” нашего Панька, и вы будете иметь ясное понятие о том, что делалось в Густыне 15-го августа некоторого года⁸.

Дійсно, Гоголь творить ярмарок передовсім не в площині нарації, а як поле для експерименту, простір різноманітних комунікативних дискурсів прагматичного спрямування. Тому літературне, словесно-міметичне слугує тут міцним знаряддям для конструювання видовищного драматургічного дійства з багатьма актами, сценами і мікросценами, жанровими картинка-

7 Гриценко О. Базар. Нариси української популярної культури, Київ 1998, С. 41–55.

8 Гребінка Є. Твори у трьох томах. Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті, Київ 1980, С. 241.

ми та анекдотичними вставками. Ефект сугестивного навіювання, буквально ліплення соковитих образів сприяє зустрічі наживо людини зі світом через досвід, спілкування, пізнання та відкриття незнайомих сфер. У присутності всього світу герої переживають самоідентифікацію та перезавантаження, дивляться по-новому на старе, призвичасне, загальновизнане. Тому ярмарок цілком справляється з метою

виконувати роль культурного інструменту, виводити людей і життя з автоматизму та задавати ігрові варіанти поведінки й критики, з допомогою яких можна відвоювати певну автономність і свободу та передомовитися про встановлені й укорінені межі (станів, класів, рас, статей, мов)⁹.

Набуття людиною нового досвіду внаслідок повсякчасних перемовин із соціумом, світом як таким віддзеркалюється у вельми цікавій та оригінальній для того часу поетиці твору. Автор вдається до спеціальних прийомів та мистецьких технік, що демонструють перетворення тексту «Сорочинського ярмарку» на суцільний перформенс. Драматургічні картини послідовно змінюють одна одну, динаміка та рухи персонажів цілком узгоджені з загальною стилістикою тієї чи іншої частини дійства. Усі розділи повісті об'єднані мотивом торгу, який супроводжується різноманітними розважальними акціями та інтерпретується не як ритуал купівлі-продажу, а радше як угода, певна домовленість сторін з приводу якоїсь умовної ситуації або події. Поєднання торгу з грою постає проявом «вільно-веселої святкової атмосфери»¹⁰, тобто карнавалізації, тотальному змішуванню усього з усім: високого і низького, смішного і серйозного, живого і мертвого, людей і речей etc.

Такій стратегії слугує розчленування тексту на окремі акти, що нагадують старовинні інтермедії. Їхня функція у гоголівському тексті об'єднана, сполучальна і водночас розрізнявальна, відмежовувальна. Крім того, вони виконують особливу роль у трансляції пластів традиційної народної культури в нові часи, в іншу естетику. Т. Гундорова пише: «Гоголь ніби переводить інтермедіальну серединну культуру з XVIII ст. у XIX, а потім – у XX»¹¹. Інтермедії уможливають співіснування різного в межах одного структурного цілого. Профанне і сакральне, торг і гра, фантастичне і реальне, старовинне і новітнє постають у дифузійних відносинах.

9 Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї, Київ 2013, С. 297.

10 Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура). [в]: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, Москва. 1990, С. 13.

11 Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї, Київ 2013, С. 333.

Ця свідомо орієнтація на принципи барокової естетики, використання структури і образності інтермедій цілком відповідає настановам Гоголя на тотальне змішування, представлення світу як органічної цілісності. Ярмарок для нього – це тіло, в якому живе нація і яке має різні виміри: фізіологічний, національно-культурний, космологічний. Представлений в категоріях тілесного він демонструє тотальні перетворення, трансформації, які притаманні карнавальній культурі. Звісно, зображуване подається у гротесковій стилістиці. В своєрідній інтродукції до інтермедій читаємо:

в вихре сельской ярмарки... народ срастается в одно огромное чудовище и шевелится всем своим туловищем на площади и по тесным улицам, кричит, гогочет, гремит... Шум, брань, бляение, рев – все сливается в один нестройный говор. Волы, мешки, сено, цыганы, горшки, бабы, пряники, шапки – все ярко, пестро, нестройно; мечется кучами и снуется перед глазами¹².

Збірний, нерозчленований, амбівалентний тілесний образ ярмарку цілком узгоджений з антропосферою Гоголя, в якій випробування досвідом, пізнання світу умовно проходить через додуховну і рефлексивну стадії. На думку В. Подороги, світ письменника складається з низки концептів-першофеноменів, серед яких неабияка роль належить купі. Це втілення хаосу, всього неоформленого, аморфного, невизначеного, що має у творах Гоголя широкий спектр значень. Асоціація ярмарку з купою виникає за принципом суміжності:

те, чого занадто багато, те, що наділене надлишком, переливається через край; іноді це величне, чудове, величезне і надмірне, але іноді нечисте, брудне, те, що відноситься до тілесного низу...». Строката картина додуховного тілесного існування постає

фрагментом, вирізом хаосу, який ми можемо охопити поглядом і навіть нав'язати йому визначену, точно обчислювану форму... Купа для Гоголя – це початковий стан буття (Природи), що набуває на мить одну форму, щоби відразу ж її втратити (Історія)¹³.

Карнавалізоване бачення ярмарку як купи, гротескного тіла доповнюється інтермедіальною архітектонікою з яскравими, на кшталт рекламного навіювання, епіграфами-вивісками. Вони слугують своєрідними делімітаторами, які структурують текст між сценами-інтермедіями та задають алгоритм дій персонажів. Соціальні дії, програвання вже відомих ролей, маніпуляції з різними масками, перевдягання та перевтілення в інші статуси відбуваються в межах цього простору. Це справжній контент зі своїми зображеннями, звуками, запропонованими моделями поведінки і т. под. Причому соціальна гра у Гоголя передбачає інкорпорований тип міжлюдської взаємодії. Представники різних класів та суспільних верств постають як єдиний соборний ко-

12 Гоголь Н. В. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1, Київ 1983, С. 26.

13 Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский, Москва 2006, С.46–59.

лектив, навіть живий організм, усенародне тіло, зафіксоване в момент «переходу від ментальної структури, сформованої соціалізацією, до соціальних практик...»¹⁴.

Карнавальні пари персонажів у тексті – це «диспозиції агентів» (П. Бурд'є), зумовлені не лише гендерною відмінністю, але й життєвими пріоритетами. Солопій Черевик та Хівря втілюють варіацію мандрівного сюжету про недоумкуватого, простакуватого чоловіка і хитру дружину. Їхня поведінка вписана в готові інтерпретаційні схеми, які використовуються Гоголем як рамка, як текст-код для подальшої переінтерпретації. Безумовно, типажі П. Гулака-Артемовського прислужилися якнайкраще у сенсі трансплантації дидактичного сюжету байки «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» на карнавальний ґрунт тексту Гоголя. Не менш відчутним був вплив побутових комедій батька письменника, Василя Гоголя, передовсім це «Простака, або Хитрість жінки, яку перехитрив солдат».

Попри тяжіння до попередників (І. Котляревський, П. Гулак), численних мотивів «малоросійських комедій», фольклорної стихії, у тексті також виявляються «міжнародні», інтернаціональні смисли тих самих сюжетів. У цьому відношенні творів Гоголя властива багатоярусність. Цілком анекдотична ситуація чоловіка під черевиком дружини усіяло нарошує смисли і на очах читача перетворюється у шванк про хитру дружину, недолугого чоловіка та спритного священнослужителя. До карнавальної пари Черевик – Хівря приєднується ще й третій персонаж – Опанас Іванович, що не лише ускладнює їхні шлюбні стосунки, а й виводить гру на новий рівень. Це вже мікрольова взаємодія, яка передбачає повсякчасне перебирання масок і зміну стратегій поведінки. Втім, оцінюючи ситуацію з точки зору загальноприйнятої патріархальної моралі, персонажі змінюють свої «диспозиції» на «позицію», і така поведінка є успішним утіленням соціальності, перевіркою на відповідність суспільним стандартам. Незважаючи на привабливість поведінки «навиворіт», персонажі усе ж таки вибудовують свій світ «під структурним впливом». П. Бурд'є, аналізуючи діалектику індивідуального та універсального в соціології людських взаємодій, зазначає:

засвоєний світ мусить сприйматися як щось належне, що йде само собою. Якщо соціальний світ сприймається як очевидний... диспозиції агентів, їхній габітус, тобто ментальні структури, через які агенти сприймають соціальний світ, є продуктами інтеріоризації структур соціального світу¹⁵.

14 Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания, Москва 2008, С. 38.

15 Бурдье П. Начала. Choses dites, Москва 1994, С. 96.

Саме через жорстко регламентовану соціальність дивляться на світ герої оповідання Г.Квітки-Основ'яненка «Салдацький патрет» (1833). Атрибутована у підзаголовку «Латинська побрехенька, по-нашому розказана» приналежність до світу своїх та чужих спрямовує читацьку увагу в бік віртуозно зробленого соціального розтину дійсності. Щоправда, весь твір одягнений в жанрові шати анекдоту. Цей своєрідний авторський камуфляж зумовлений потужними моделюючими можливостями давнього жанру, його неабиякою пластикою та гнучкістю. Проте у Квітки формотворчі функції анекдоту перетинаються з його змістом, постаючи вдалою спробою соціального експерименту, методом перевірки та верифікації ідеї. Інакше кажучи, анекдот – це рамка, обрамлення, всередину якого за принципом панорамної нарації введений розлогий опис ярмарку в Липцях.

Інтерпретація цієї події не обмежується її карнавальністю, всенародністю, а передбачає тверезий аналітичний погляд збоку суб'єкта оповіді. У порівнянні з Гоголем тут з опису ярмарку знято міфопоетичний флер, надмірну ірраціональну образність, численні гротескно-фізіологічні перетворення. Звісно, уся патетика, зачарованість видовищем зберігаються. Проте його подано передовсім як соціальну структуру з відносно усталеною драматургією та чітким розподіленням ролей. У Квітки він настільки структурований і композиційно сегментований, що нагадує таку собі соціологічну схему, або постає карнавальним аналогом, зрізом життя суспільства як такого.

На анекдотичну ситуацію з портретом накладається панорама тогочасного українського життя, щоправда, схоплена в мініатюрі. Адже Кузьма Трохимович, маючи хист до достеменного портретування усього навкруги, спостерігає та аналізує вчинки, ситуації, емоційні реакції з особливої дистанції. Він знаходиться в ятці, типово ярмарковому топосі, який дозволяв подивитися на все зсередини і водночас збоку. Підглядання в саму гущу життя, що вирує і поліфонічно виголошує себе на всі голоси, і є передумовою для його об'єктивної оцінки, для винесення резюме. Це особлива оптика, погляд крізь своєрідну камеру, візуальний ракурс. Застосування подібної оповідної техніки призводить до цілковитого картографування світу, його фрагментації на окремі сфери, подальшого роздрібнення і помноження. Використовуючи термінологію М. Фуко, можемо звести ярмарок до гетеротопії як сукупності інших просторів, що демонструють соціальне розшарування, безперервне множення та зростання мікросвітів. У такому просторі «діє принцип суміщення несумісного, реалізації того, що не може бути реалізоване»¹⁶. Додамо від себе, що не сумісне з повсякденним життям, але цілком органічне у яр-

16 Гетеротопии: миры, границы, повествование, Вильнюс 2015. Вып. 57 (5), С. 13.

марку, який все ж таки долає рамки буденності і наближається до культурно-го помежів'я, сакрально-профанного дійства.

Техніка картографування багатоярусна і впорядкована. В фокусі уваги Кузьми Трохимовича опиняється різноманітний строкатий товар, візит-на картка будь-якого ярмарку. В Липцях «усякого товару, якого тільки подумаєш, – усе є»: груші купами, «москва з лаптями та з ликами», «суздальці з богами та з книжками завалящими», «лавки з красним товаром для панів», «бублики, буханці, горохв'яники, гречаники», «дівчачий товар». Описуючи цей святковий надлишок, оповідач зізнається, що «нема того на світі, чого не було на тому ярмарку...»¹⁷. Наступним сегментом опису є самі учасники ярмарку. Вдаючись до гіперболізованої стилістики, оповідач перебуває в стані якоїсь здивованості, карнавального сп'яніння.

А промеж такої пропасті товару, що то народу було! Крий мати божа! Ще трохи чи не більш, ніж на воскресеніє у вутрені, як Христа дочитуються, або на Йордані; так що й протовпитись не можна¹⁸.

Типово карнавальний образ побудований на кількісному критерію, ілюстрації зростання колективу людей в арифметичній прогресії. Звісно, ця ідея помноження, нарощування спільноти, великої групи корелює з перебільшенням у карнавалі, яке «завжди намагається перейти усілякі межі». Воно долучається до творення єдиного неподільного гротескного тіла, образу матеріального світу. Проте «"сп'яніння" гіперболізацією забуває іноді про дійсну мету перебільшення, втрачає з поля зору гротеск». Це прийняття світу у всій його строкатості принципово нерефлексійне й оптимістично карнавальне.

Голою сатиричною спрямованістю неможна навіть пояснити позитивний пафос кількісного перебільшення, не кажучи вже про пафос якісного багатства¹⁹.

Відтворенню бурхливості і справжнього поліфонізму ярмарки сприяє концентрація дієслівних форм, що передають динаміку рухів, ритм торгівлі та щільний зв'язок між актами дійства і рольовою поведінкою:

Той купує, той торгує, той божитья, той приціняється, той спорить, той товариство склика; жіноцтво щєбече, усі разом розказують і ні одна не слуха, старці співають Лазаря, кобили ржуть, колеса скриплять; той возом їде та кричить: "По глину, по глину!", а назустріч йому викрикує: "По горшки, по горшки!". Діти, погубивши матерів, пишать; там скавучить собака, там придушили порося: вищить на весь базар, а свиня, хрюкаючи,

17 Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 тт. Т. 3, Київ 1981, С. 14.

18 Там само

19 Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) [в]: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса, Москва 1990, С. 341–342.

пробирається промеж народом... Та-та-та-та, та й не розбереш, що вони там і кричать, бо усюди гомонять, стукотять, кричать... точнісінько, як у млині, як на всі меле і товче²⁰.

Квітка вдається до кумулятивного нанизування подробиць і деталей, які виконують у тексті з'єднувальну функцію: це і демонстрація всього достатку та речового надлишку, це і градація механічних дій та рухів присутніх на ярмарку, це і особливий тип зв'язку між світом людським та тваринним, ущільнення між сферами живого та об'єктами матеріального світу. Таке суто карнавальне витлумачення єдності та органічної пов'язаності всього з усім вимагало від автора використання відповідних технік письма, які, до речі, історично закріпилися і виконували функцію художнього структурування, впорядкування світу. Творча експлуатація прийомів літературного переліку в «Салдацькому патреті» дається взнаки. Причому за цим рухом словесних мас, створенням соковитих образів з монтажу дріб'язкових та третьорядних деталей проглядає антропологічна функція. Вона налаштовує читача на певні реєстри сприймання матеріалу. Такий тип письма, на думку В. Подороги,

рухається в межах двох чуттєвих синхронізацій: з одного боку, режим пластично-зорового, з іншого, звуко-артикуляційного міму... Там, де переписування переходить у режим суто звукового наслідування, відкривається сцена для тілесного, авторського втілення того, що не піддається пластично-зоровій репрезентації, і навпаки²¹.

Дійсно, і рясний перелік товарів, і строката картина з описом різних учасників ярмарку, і характеристика поведінки окремих персонажів зумовлені художнім завданням та естетикою письменника. Відомо, що оповідання було своєрідною декларацією можливостей українського слова, легітимізацією національної прози нового типу. Тому акцентування об'єктності, матеріальності і тілесності світу було водночас перенесенням цих властивостей на саме слово, на сам словесний конструкт, словесну оболонку. Чуттєвість, предметність, конкретність – невід'ємні прикмети української літератури періоду становлення, про яку Гоголь писав:

Дьогтю тут навіть більше, аніж власне поезії... Нам з Вами, малоросам, воно то, може, і приємно, але ж не в усіх такі носи, як у нас...²².

Ця далека від негативної характеристика вловлює сутнісну природу слова в першій половині XIX ст.: «відчутність, фактурність, тілесність»²³. З точ-

20 Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 тт. Т. 3, Київ 1981, С. 14

21 Подорога В. Мимесис. Матеріали по аналітичній антропології літератури. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевський, Москва 2006, С.86.

22 Цит. за: Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. К., 2006. С. 11.

23 Галкіна Я. Тілесність в «новій українській літературі» («відчутність» художніх світів І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка [в]): Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia methodologica*. – 2008. Вип. 25, С. 295.

ки зору культурної антропології, «основним предикатом тілесності є живий рух, що поєднує в собі психологічний зміст і матеріальну форму»²⁴.

Отже, втілення, буквально вмонтування в слово дій і рухів персонажів, речей і предметів, поєднання різних сфер життя в одному фрагменті пояснює тяжіння Квітки до каталогізації, до складання переліків і списків як своєрідних «коробів», «шухляд» змісту. Присутність у текстовому корпусі подібних елементів пояснюється не лише потужною етнографічною складовою мислення Квітки, а й впливом традиції, передовсім барокової. Каталоги були формою словесної організації та структурування заплутаних лабіринтів існування, жанровим аналогом єдності світу в його розмаїтті. Д. Чижевський пише про

каталоги бароко – хаотичні, у безладді (який, звісно, є відомим типом порядку, але саме порядку, характерного для поетичного мислення бароко) слідує ряди слів, що позначають різнірідні об'єкти, такі строки каталоги типові... і їхня строкатість має на меті наочно передати читачеві картину світу-лабіринту як мурашника, як скупчення комах, що рухаються туди й сюди...²⁵.

Втім не лише такі каталоги ілюструють ярмарок як соціально-культурну інституцію. Механізми карнавалізації застосовані і щодо проявів тілесної поведінки агентів цього дійства. Динаміка тут має дещо інший характер, пов'язаний з пафосом зниження, профанування, представлення «світу навиворіт». У демонстрації поведінки на публіці, на площі нівелюються всі соціальні зв'язки, регламентовані етикетні норми, руйнується система жорсткого ієрархічного підпорядкування, девальюється саме поняття авторитетів. Ярмарок немовби відривається від повсякденності та створює «вільний колектив фамільярного спілкування», якому притаманна «неофіційність самої точки зору на світ»²⁶. В оповіданні розгортається типова для такої розкутої комунікації містерія тілесної поведінки з усією необхідною атрибутикою і «гротескною грою зниженнями»²⁷: пияцтвом, прокльонами, нестримною лайкою, поштуванням. Це загальні місця будь-якого карнавалу, що ілюструють перевертання світу знизу вверх і навпаки. Уособленням цієї антиповедінки є Матвій Шпонь, він «гуля», танцює в калюжі, п'є горілку, розбиває пляшки. Вельми знаковим є також епізод вимазування в бочці з дьогтем («Та й стане хлюпаться у дьогтеві, як мала дитина у калюжі»). В такому

24 Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию, Москва 1995, С. 12.

25 Чижевський Д. Українське літературне бароко, Київ 2003, С. 409.

26 Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) [в]: М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. Москва. 1990, С. 207.

27 Там само, С. 248.

поведінковому жесті персонажа відчитується архаїчна семантика, пов'язана з ідеєю перетворення, переродження, зміни статусу. Т. Бовсунівська, аналізуючи форми та стереотипи поведінки в українській літературі, зазначає:

Відповідно до законів сміхового світосприйняття обсіпання і вимазування дозволяється з метою якогось переродження об'єкта, при цьому він має позбутись негативних якостей... У системі бурлескного світосприйняття такі події правомірно впліталися в загальну атмосферу алогічних дій вирючого натовпу²⁸.

З точки зору зміни системи цінностей та рольового перерозподілу ієрархічних зв'язків на ярмарковій площі вельми цікавими є маніпуляції циган. Вони є неодмінним атрибутом усіляких торгових і обмінних акцій та картографують, семіотизують ярмарок як місце з недіючими, розірваними соціальними зв'язками. Замість цього тут діє «циганське навожденіє», задля своєї вигоди вони теж клянуться, божаться, проклинають і т. д. Їхнє кепкування, глум, сміх («замість дяки, у вічі насміялись») постають апофеозом антиповедінки натовпу на площі. У круговерть обману втягуються і представники інших соціальних класів і національностей: і шинкар, і москаль, і дівчата, і бублейниця Явдоха. На думку Т. Гундорової, Квітка «показує ярмарок як поле перетину і зустрічі різних смаків, інтересів, цінностей, загалом – соціокультурне поле, що репрезентує різні ідентичності»²⁹.

З'єднуючим ланцюжком різних сегментів та просторових сфер твору, звісно, постає «патрет» маляра Кузьми Трохимовича, який збирає, центрує, та впорядковує людські реакції, враження, емоції, судження. Це своєрідне комунікативне поле з усіма ознаками мовленнєвої події, інтерференції голосів, поєднання різних риторичних практик. Причому сам витвір маляра є лише приводом для верифікації персонажних позицій та інтерпретації нового – модерного – ярмарку. Ба більше, ярмарок – лише умовна форма для оцінки картини, для зібрання суджень про неї у своєрідній «шухляді», «ятці» змісту. Еквівалентом купівлі-продажу тут є різні висловлювання про «патрет», тобто матеріальне, предметне і духовно-інтелектуальне утворює тотожність.

Фактично він [Кузьма Трохимович] сподівається купити враження глядачів як своєрідну додаткову вартість, щоб, приєднавши уяву (рецепцію, оцінку) до портрета, вигідно продати намальований ним “виріб” (картину) своєму замовникові³⁰.

28 Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття, Київ 2001, С. 101.

29 Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї, Київ 2013, С. 323.

30 Там само, С. 322.

За конфліктом суджень у творі приховується зіткнення типів культури і свідомостей. З одного боку, традиційно патріархальної, станової, з іншого, – професійної, вузько спеціалізованої, ремісничої. Обидві за своєю природою тяжіють до тривалої епохи канону, тобто суворої відповідності змісту і форми, планів вираження і зображення, фікційного і референтного. І маляр, і швець думають майже однаково, тому що знаходяться в площині рефлексійного традиціоналізму, тобто слідування зразку, копіювання денотата, відтворення натуральності об'єкта.

Естетичний спір між ними насправді не антагоністичний, він відбувається в межах однієї системи ціннісних координат. Різниця лише в більш індивідуалізованій (але все таки в контексті цехової, корпоративної свідомості) оцінці Терешком малярської техніки опонента. Між малярем і шевцем радше не конфлікт, а творчий діалог у вигляді градації поглядів на художній об'єкт: обидва сповідують міметизм, проте з різними конотаціями. Т. Адорно в «Естетичній теорії» вдало висловився з приводу механізмів мімесису, який

визначається щільністю технічного процесу, іманентна раціональність якого зовнішньо виглядає як протидіяча вираженню. Вплив від цілісного твору еквівалентний його красномовності, вмінню того «оратора», вустами якого він звертається до світу...³¹.

Для маляра деталізація неважлива, він прихильник враження, цілісного сприймання об'єкта («я тільки й старавсь, щоб йому твар... щоб так було неначе живе, а об чоботах і байдуже»), швець же керується цеховими критеріями, акцентує увагу на технічних вадах намальованого. Проте Кузьма Трохимович відстоює свій підхід, не дозволяє Терешкові переступати станову межу, втручатися в чужу галузь, різко відрізаючи йому: «швець знай своє шевство, а у кравецьтво не мішайся!». Це естетичне протистояння завершується карнавальним осмішуванням штучного, технічно-ремісничого погляду на мистецтво. Проте сміх тут не їдкий, не викривальний, а відкритий, оптимістичний.

Як нарегочеться увесь базар, слухаючи сюю кумедію і що Кузьма Трохимович так і відрізав Терешку-шевцю! Як підняли Терешка на сміх! Реготались з нього, реготались, та так же то, далєбі, що не то що, що аж за річкою чути було³².

Незважаючи на осмішування, видиме заперечення нової філософії ярмарку фінальна сцена свідчить усе ж таки про пошуки діалогу, возз'єднання традиційного і модерного, корпоративного й індивідуального. За всенародним колективним сміхом і торуються шляхи конвергенції культур, якими буде опікуватися подальша українська література.

31 Адорно Т. Эстетическая теория, Москва 2001, С. 168.

32 Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 тт. Т. 3, Київ 1981, С. 20.

Спричинений суто зовнішніми обставинами конфлікт розгортається в гостру естетичну дискусію, за якою стоять серйозні питання національної ідентичності та постання нової української літератури. Ярмарок у творі постає умовним сценічним майданчиком, таким собі просторовим конструктом, у межах якого верифікуються різні моделі соціально-рольової поведінки, пропонуються різні пропорційні співвідношення карнавального, неофіційного, несерйозного з офіційним, ієрархічним, легітимізованим у структурах повсякдення.

Конструювання сценічного майданчику в текстах з ярмарковим хронотопом дозволяло змоделювати світ у категоріях, які не завжди є аналогами реального природного простору. Створюється відносно умовний, доволі герметичний континуум, в якому діє власна логіка і події розгортаються відповідно до авторської дидактики, «фізіологічної» деконструкції соціуму, зняття флеру благопристойності та нещадного перетворення лиця в маску, дзеркальних викривлень людського Я в системі соціально-рольових відносин. У структурі численних творів знаходимо ці так звані місця для антропологічного експерименту, трансформацій та розщеплення цілісності людини на окремі складові у вигляді суспільних амплуа, вірності своєму статусові, сумлінного слідування традиції.

Бібліографія

- Адорно Т. Эстетическая теория, Москва 2001, 527 с.
- Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Москва 1990, 543 с.
- Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини XIX століття, Київ 2001, 344 с.
- Бурдьє П. Начала. Choses dites, Москва 1994, 288 с.
- Галкіна Я. Тілесність в «новій українській літературі» («відчутність» художніх світів І. Котляревського та Г. Квітка-Основ'яненка [в]: Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. *Studia methodologica*. 2008. Вип. 25, С. 294–297.
- Гетеротопии: миры, границы, повествование, Вильнюс 2015. Вып. 57 (5), С. 11–18.
- Гоголь Н. В. Избранные произведения в 2-х томах. Т. 1, Київ 1983, С. 22–44.
- Гребінка Є. Твори у трьох томах. Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті, Київ 1980.
- Гриценко О. Базар. Нариси української популярної культури, Київ 1998, С. 41–55.
- Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми колоніальної травми: статті та есеї, Київ 2013, 548 с.
- Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів у 7 тт. Т. 3, Київ 1981, С. 7–20.
- Луков Вал., Луков Вл. Тезаурусы: Субъектная организация гуманитарного знания, Москва 2008, 784 с.

- Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию, Москва 1995, С. 9–98.
- Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. Н. Гоголь. Ф. Достоевский, Москва 2006, 688 с.
- Ушкалов Л. Есеї про українське бароко. К., 2006.
- Марковський М. Антропология, гуманізм, інтерпретація [в]: Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст., Київ, 2008, С. 491–502.
- Чижевський Д. Українське літературне бароко, Київ 2003.
- James W. Humanizm i prawda [в]: Znaczenie prawdy. Ciąg dalszy «Pragmatyzmu», Warszawa 2000.

Artur Malinowski

Odesa Mechnikov National University, Ukraine

MARKET – BARGAINING – EXCHANGE AS A FRAMEWORK FOR SOCIAL BOUNDARIES (N. GOGOL – H. KVITKA-OSNOVIANEKO)

Summary

A fair is a successful demonstration form of the translation of social experience, tradition, customary rules in the form of collective action. A fair is an all-public public action with the representation of the symbolic series of culture, the era, and society. The presence of fairs in the literature of a certain age is not accidental. Of great importance are the frequency of using fair imagery and the introduction of text structures of various trading models. In various epochs, their semantic load is distributed in relation to the general cultural thesaurus; that is, the system of ideas, concepts, national priorities, orientations, and developmental perspectives. In the first half of the 19th century, the statistics of the literary descriptions of the fair considerably exceeds other periods with qualitatively different accents of this topic. Given the significance of the fair in the works of M. Gogol, V. Narizhnyi, M. Pogodin, G. Kvitka-Osnovyanenko, E. Grebinki, V. Sollogub, etc., it seems expedient to emphasize the modernity of its nature, a radical change in relations between the subject and the object, or between the subject and the predicate; that is, the statement about this subject, its semantic definition. In other words, denotation gives way to a more virtual, fictitious relationship between the participants (subjects) of the fair and its objects. An opening gallery of fairs as an embodiment of two-vector-oriented culture is M. Gogol's "Sorochinsky Fair" (1831), in which he allegedly programmed the further reception of this image, its importance, and recognizability. Indeed, Gogol creates a fair not on the plane of narrative, but as a field for experiment, and the space of various communicative discourses of pragmatic orientation. Therefore, literary, verbal-mimetic serves here as a powerful tool for constructing a spectacular dramatic action with many acts, scenes, and micro-scales, genre pictures, and anecdotal inserts. The effect of suggestive images facilitates a meeting of human life with the world through experience, communication, knowledge, and the discovery of unfamiliar spheres.

Keywords: anthropology, social experience, pragmatism, fair.