

УДК 821.16.1-311.2.091''18'':821.163.2-312.9.091''19''
DOI: 10.30970/sls.2019.68.3076

СТРУКТУРА ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ПОВІСТЯХ Ф. ДОСТОЄВСЬКОГО “ПОКІРЛИВА” ТА П. ВЕЖИНОВА “БАР’ЄР”

Інна ГАЖЕВА

*Львівський національний університет імені Івана Франка
вул. Університетська, 1, Львів, 79000
Кафедра слов'янської філології імені професора Іларіона Свенціцького
e-mail: arsenjeva.in@gmail.com*

Стаття містить інтертекстуальний аналіз повістей Ф. Достоєвського “Покірлива” та П. Вежинова “Бар’єр”, здійснений на рівні художнього простору. Доведено, що основу сюжетної схеми обох повістей становить певний тип *rite de passage* (літературного обряду переходу) – перехід з одного життя в інше. Проте радикальна спіритуальна трансформація героя та набуття ним нової ідентичності як очікуваний результат такого переходу більшою мірою стосується головного героя повісті Ф. Достоєвського, ніж П. Вежинова.

Ключові слова: інтертекстуальність, художній простір, *rite de passage* (обряд переходу), спіритуальна трансформація, Ф. Достоєвський, П. Вежинов.

Серед письменників-класиків Ф. Достоєвському належить особливе місце у сенсі масштабів його впливу на свідомість читачів і авторів – як сучасників, так і представників наступних поколінь. Зумовлені цим впливом зміни у світі настільки вагомі, що є всі підстави говорити про світ “після Достоєвського” і про “постдостоєвських” людей. Це пояснюється передусім тим, що Ф. Достоєвський першим спробував глибинно осмислити проблему свободи, яка здійснюється згідно з його – християнською за своєю суттю – антропологією, поза дією зовнішніх чинників та навіть всупереч їм. З одного боку, він виявив, здавалося б, фатальну владу зовнішніх чинників (таких як фізіологія, спадковість, виховання, середовище, матеріальне (не)благополуччя тощо) над людською душею, а з другого – продемонстрував неабсолютний характер їх впливу. Він змусив повірити, що ці чинники визначають поведінку людини лише певною мірою, до визначеної межі, “бар’єра”, і показав безодню, яка розверзається під ногами людини, що переступила цю межу, проте не встигла вчасно “розправити крила”.

Щодо письменників-послідовників, то таке трактування людини найбільш імпонувало модерністам, що зосередилися винятково на внутрішньому досвіді індивідуума і проблемі особистої свободи. Не випадково в літературознавстві утвердилася думка про Ф. Достоєвського як про одного з предтеч модерністської літератури, а питання щодо характеру впливу Ф. Достоєвського на літературу модернізму належить до пріоритетних у компаративістиці. Особливо відчутна присутність Ф. Достоєвського у творах російських модерністів, представників Срібного віку, вся творчість яких розвивалася

“під сузір'ям Достоевського” (Богданова, 2008). До того ж, саме модерністам, зокрема російським символістам, належать перші серйозні літературно-критичні інтерпретації його творів. Не менш актуальним є “достоевський вимір” для видатних західноєвропейських модерністів: Т. Манна, В. Вулф, У. Фолкнера, М. Пруста, А. Камю, Ф. Кафки і багатьох інших.

Окремою і не менш важливою темою є рецепція творчості Ф. Достоевського у слов'янських літературах. Її вплив, з певних причин історичного та етнопсихологічного характеру, був різним як за інтенсивністю та глибиною, так і за характером. Найпомітніший він у польській літературі, яка, на відміну від інших слов'янських літератур, розвивалася синхронно з західноєвропейськими. Характер цього впливу глибоко досліджений у сучасному компаративному літературознавстві (див. бібліографію до праці: Баранов, 2001).

Література південних слов'ян, які тривалий час перебували в османській залежності, відзначалася певними особливостями у своєму розвитку: багато загальноєвропейських тенденцій поширювалося в них із запізненням, що зумовлювало співіснування та синтез різних напрямів та художніх стилів. Зокрема, поширення модернізму в цих літературах відбувалося на тлі реалістичної і романтичної традицій, що не втратили ще своєї актуальності, а утвердження національної самосвідомості, як і раніше, відіграло в них важливішу роль, ніж розкриття індивідуального досвіду конкретної особистості. Відповідно, в південнослов'янських літературах міжвоєнного періоду, зокрема у болгарській, не було достатньої “внутрішньої готовності” для сприйняття ідей і образів Ф. Достоевського, внаслідок чого його вплив у цей період був доволі незначним.

Можна припустити, що цей вплив був обмеженим і в болгарській літературі післявоєнного періоду, коли у ній почав поширюватись соцреалізм (Игов, 1992, с.105–107). Адаже літературу цього творчого методу планувалось будувати “за принципової відсутності Достоевського”. Незважаючи на це, у творах окремих болгарських письменників, насамперед після хрущовської відлиги, що спровокувала загальну демократизацію життя не тільки в Радянському Союзі, а й у соціалістичних країнах ближнього зарубіжжя, його присутність стає доволі відчутною. З огляду на це, актуальним є визначення слідів такої присутності у творах видатного болгарського письменника ХХ ст. Павла Вежинова.

У пропонованій статті зроблена спроба виявити інтертекстуальні зв'язки повістей Ф. Достоевського “Покірлива” і П. Вежинова “Бар'єр” та показати, як вони поглиблюють зміст обох творів у читацькому сприйнятті. Порівняльний аналіз двох повістей здійснюється вперше в українському, російському та болгарському літературознавстві.

Аналіз текстів проведено на одному рівні – просторових відношень. Оскільки художній простір є, на думку Ю. Лотмана, “моделлю світу даного автора, вираженою мовою його просторових уявлень” (Лотман, 1997, с.622), то порівняльний аналіз елементів саме цього рівня дає змогу усвідомити цілісний зміст твору.

Хоча досі Ф. Достоевського досліджували лише як “попередника”, вельми важливою для нас є думка Л. Х. Борхеса, підхоплена Ж. Женнетом, стосовно того, що в читацькому сприйнятті письменники, які належать до різних культурно-історичних епох, у певному сенсі стають сучасниками. Згідно з цією точкою зору, текст, написаний раніше, збагачується смислами завдяки його порівнянню з пізнішим текстом, як і пізніший – в результаті порівняння з написаним раніше. За висновком Ж. Женнета, “у зворотному часі Сервантес і Кафка є для нас сучасниками, і вплив Кафки на Сервантеса не менший, ніж вплив Сервантеса на Кафку” (Женнет, 1998). Отже, методологічно ми

спираємося на розуміння інтертекстуальності як продукту прочитання, а не феномена “письма”, оскільки не знаємо, чи орієнтувався П. Вежинов саме на зазначені твори Ф. Достоевського – найімовірніше, ні, хоча загалом Ф. Достоевський був для нього важливим автором. Це засвідчують згадки про нього і про його персонажів на сторінках як повісті “Бар’єр”, так й інших його творів. Як приклад – сентенція лікаря Юрукової з “Бар’єра”: “Людська душа – поняття набагато складніше, ніж це могли уявити навіть письменники такого рівня й глибини, як Достоевський. Так, ще ніхто не знає справжньої сили й жадливої безпорадності людської душі” (Вежинов, с.52). Крім того, серед героїнь, в роль яких вживалася Доротея, однією з найважливіших була Соня Мармеладова.

Якщо звернутися, зрештою, власне до зіставлення “Бар’єра” і “Покірливої”, то варто зазначити, що підстави для його здійснення надає збіг повістей на рівні фабул. В обох повістях їх можна звести до послідовності таких подій: дорослий забезпечений герой-інтелектуал, який має за плечима певний драматичний досвід, зустрічається з молодого, беззахисною дівчиною і “рятує” її; герой відкриває для себе її незвичайність, винятковість, складовою яких є її покірливість; між ними виникають любовні стосунки й інтимна близькість; однак герой не може змиритися з тим, що повинен прийняти, впустити в своє життя іншу людину, адже для цього необхідно звільнити в душі місце, а егоцентричний герой зайнятий тільки собою; герой залишає героїню (дистанціюється від неї), після чого героїня вчиняє самогубство, а герой усвідомлює, що втратив найголовніше в житті та кається в своєму егоїзмі. Щоправда, у “Покірливій” є ще одна ланка: перед самогубством героїні герой повертає їй свою палку прихильності. На фабульному рівні ця розбіжність є вельми симптоматичною для прояву своєрідності концепцій обох творів. Окрім того, різняться шляхи трансформації фабули в сюжет. Одним із найважливіших з них є організація просторового плану творів.

На перший погляд, перед нами два зразки урбаністичної прози. В обох повістях дія відбувається у сучасному для кожного з авторів місті: у “Покірливій” – це Петербург, у “Бар’єрі” – Софія. Однак Петербург, який відіграє таку значну роль в інших творах Ф. Достоевського, тут здебільшого залишився за кадром: жодного міського пейзажу, жодної вуличної сцени. Взагалі на початку повісті Петербург жодним чином не позначений – названа лише петербурзька газета “Голос”, у якій Покірлива публікувала оголошення про пошук роботи. Ближче до кінця повісті згаданий “Поліцейський міст” – одна з визначних пам’яток північної столиці, а також у розповіді героя про минуле – вулиця Сінна та Будинок В’яземського: “Я і на Сенній у будинку В’яземського ночував”¹ (Достоевський, 1980, с.19). Ось, власне, і всі моменти, які свідчать про те, що дія відбувається в Петербурзі. Художній простір повісті обмежений убогою квартирою головного героя, яка є і касою позик – місцем його роботи, а також – на короткий термін, коли він дозволив своїй дружині допомагати йому – місцем і її роботи. “Квартира – дві кімнати: одна – велика зала, де відгороджена й каса, а інша, теж велика, – наша кімната, загальна, тут і спальня. Меблі у мене мізерні; навіть у тіток було краще” (Достоевський, 1980, с.15).

У цій квартирі знайомляться герої, коли Покірлива приносить закладати свої речі; у ній минає їхнє “спільне” життя. Герої як подружжя майже нікуди не виходять разом зі свого похмурого житла (спочатку мовчки відвідували театр, але після третього відвідування Покірлива відмовилася). При цьому герой, привівши героїню в свою оселю, весь час наголошує, що він тут господар, що тут все його й у них немає нічого спільного,

¹ Тут і далі переклад творів Ф. М. Достоевського здійснений автором статті.

“що гроші мої, що я маю право дивитися на життя моїми очима, і – що коли я запрошував її до себе в будинок, то нічого не приховав від неї” (Достоевський, 1980, с.17). Поступово їхня оселя перетворюється на в'язницю для Покірливої. Це відзначила Т. Касаткіна: “В'язницею відає навіть не стільки убогість меблів і утримання, скільки раціональна розрахованість життя. І похід в театр однозначно асоціюється з виходом конвойного і конвоїра [...] Ще більш тюремного характеру світ набуває після купівлі окремого залізного ліжка для Покірливої і “ширмочок”, а потім – окремого стола. Так загальна камера перетворюється на дві одиночки” (Касаткіна, 2004, с.416). Герої Достоевського щораз більше віддаляються від світу й один від одного. Взаємообумовленість зазначених процесів відображена також у художній моделі простору повісті, адже в ній ніяк не представлений світ поза межами їхнього убогого житла. Сама оселя всередині теж розділена – за бажанням чоловіка – бар'єром у вигляді “ширмочок”, і подолати цей бар'єр в одну мить герою з власної волі не вдалося. Адже герой, який начебто прагне вирватися разом з героїнею з їхнього похмурого житла (“В Булонь!”), насправді й надалі планує відгородити її (у Достоевського “оградить ее”) – правда, вже не стінами петербурзької квартири, а раєм, і не усвідомлює того, що раєм – після гріхопадіння – відгородити вже неможливо².

Ю. Лотман характеризував персонажів за їх тяжінням до того чи іншого типу простору: точкового, замкнутого; лінійного; площинного або об'ємного (Лотман, 1997, с.622). З огляду на це, Заставник постає як герой свого місця, тобто герой просторової й етичної нерухомості, принаймні, до певного моменту, а Покірлива – як героїня відкритого простору, героїня “шляху”: це вона перетинає кордон оселі Заставника, ставши його дружиною; вона намагається знову його порушити попри заборону чоловіка і самовільно вийти на вулицю, коли вони посварилися, нарешті, вона остаточно рішуче переступає його своїм останнім вчинком.

Простір повісті П. Вежинова, навпаки, принципово відкритий і динамічний. Здебільшого дія так само, як і у Ф. Достоевського, розгортається в квартирі героя. Однак якщо квартира Заставника своєю убогістю й ізольованістю від світу нагадує в'язницю, то квартира Антонія, навпаки, відразу вражає Доротею красою інтер'єру: “Доротея неспміливо пройшлася холом і знову повернулася до дверей. – У вас так гарно, – сказала вона” (Вежинов, 1989, с.23). Варто зазначити, що при описі домашньої обстановки оповідач особливу увагу приділяє картинам, роялю і килиму на підлозі: “На стінах лишилося кілька гарних картин, під ними рояль та чудовий віденський килим ясно-оранжевого кольору” (Вежинов, 1989, с.23). В уяві вимальовується затишна, тепла і водночас художня атмосфера дому. Характерним є використаний автором-оповідачем колоратив “нежно портокалов” (Вежинов [1], с.8) – буквально у перекладі з болгарської “ніжно-помаранчевого кольору”, який викликає асоціації з екзотикою півдня, теплом, солодким смаком, насолодою, дитинством. До речі, світ повісті “Бар'єр” рясніє колоративами, тоді як світ “Покірливої” вражає своєю монохромністю. Загалом монохромність характерна для пізніх творів Ф. Достоевського, проте навіть на їх тлі світ “Покірливої” вирізняється своєю безбарвністю: у повісті вжито тільки один колоратив – *білий*. Отже, квартира Манєва і житло Заставника у певному сенсі є образами-антиподами. Проте

² Хоча поширеним є уявлення про рай як про *огорожене місце*, така семантика стосується лише Едему – раю до гріхопадіння, всередині якого перші люди були захищені від небезпек зовнішнього світу, де людей ще не було. Однак відгородитися раєм від інших людей неможливо, бо тепер, після гріхопадіння, “всі за всіх винні”. Відомий російський богослов О. Хомяков наголошував, що до пекла кожен йде наоди-нці, а в рай можна увійти тільки разом з іншими.

корелят щодо замкнутого і монохромного простору квартири Заставника у картині світу повісті П. Вежинова існує: це кімната Доротеї у психлікарні, де вона лікувалася до знайомства з Антонієм: "...довгі, чисті коридори, чотирикутники білих дверей. Без ручок. Ми опинилися коло однієї з таких палат. [...] Серце моє стислося, коли я переступив поріг. Не пам'ятаю, чим мене тоді вразила звичайнісінька лікарняна палата з двома ліжками під вікном. Хіба ґратами" (Вежинов, 1989, с.54). Отже, квартира Заставника стає для Покірливої "в'язницею", квартира ж Антонія для Доротеї – радше виходом з "в'язниці".

На цьому перелік протиставлень не завершується: якщо Заставник приводить Покірливу у свій дім з надзвичайною строгістю, всіляко підкреслюючи, що тут все його, то Доротея залишається у Антонія сама: "Більше вона нікуди не пішла – так і залишилася в моїй квартирі, хоч я їй цього не пропонував, та й вона не питала моєї згоди; так просто й природно оселялися в нас на терасі хіба голуби" (Вежинов, 1989, с.42). Порівняння з голубом корелює, крім того, з тим фактом, що Антоній мешкає "неподалік небес": "Я мешкаю на чотирнадцятому поверсі, далі самі хмари та чертоги вгодованих і ледачкуватих муз" (Вежинов, 1989, с.22), тобто в безпосередній близькості від простору, природного для Доротеї, яка вміє літати (про це читач дізнається на початку повісті). У Ф. Достоєвського квартира Заставника також розташована на одному з верхніх поверхів, однак це стає очевидним лише з обставин самогубства героїні, яка викинулася з вікна. Читачі Достоєвського не тільки не бачать його героїв під час прогулянки, а навіть у ситуації, коли вони дивляться або визирають у вікно. Як слушно зауважив В. Топоров, простір у творах Ф. Достоєвського заснований на протиставленні "внутрішній/зовнішній" (Топоров, 1995, с.202). Актуалізація опозиції відбувається за рахунок просторових переміщень героя, яким відповідають зміни в його моральному та емоційному станах: "моменти просвітління, надії, звільнення настають після виходу з будинку" (Топоров, с.202). Дійсно, пробудженню від "сну гордості" передує те, що "вийняли подвійні рами, і сонце стало яскравими пучками висвітлювати наші мовчазні кімнати" (Достоевский, 1980, с.26). Коли ж герой власне пробудився від цього сну, він одразу ж ринувся на вулицю, на відкритий простір. Зі стану "сну гордості" героя виводить ледь чутна пісенька його дружини: "пісенька була така слабенька – о, не те щоб тужлива (це був якийсь романс), але начебто в голосі було щось надтріснутого, зламаного, ніби голосок не міг впоратися, ніби сама пісенька була хвора" (Достоевский, 1980, с.27). Вражений цим звуком, герой не може залишатися у квартирі:

"Я зійшов на сходи, вийшов на вулицю і пішов було куди попало. Я пройшов до кута і почав дивитися кудись. Тут проходили люди, штовхали мене, але я не відчував. Я покликав візника і найняв його до Поліцейського мосту, не знаю навіщо. Але потім раптом кинув і дав йому двадцять копійок: – Це за те, що тебе потривожив, – сказав я, безглуздо сміючись, але в серці раптом почався якийсь радісний захват". (Достоевский, 1980, с.27)

Отже, до певного моменту, зокрема до підрозділу "Пелена спала", оселю Заставника описано без згадки про двері та вікна, як замкнутий і малообжитий простір, як у повному розумінні слова "підпілля". Однак після пробудження героя зі "сну гордості" простір теж починає трансформуватися, набуваючи ознак відкритості.

Герой П. Вежинова ще до знайомства з Доротеєю любить відпочивати на терасі: "Тепер я частіше сходив на свою терасу – хоч дах у нашого "хмарочоса" був вимощений плиткою й зовсім плаский, сюди ніхто ніколи не навідувався, крім мене та кількох

сусідських котів, які полювали на голуб'ят між антенами й димарями. По краях тераси тягнувся низесенький парапет, а за ним глибочіла справжня прірва” (Вежинов, 1989, с.44). Чим ближчою стає для нього Доротея (про здатність якої літати він поки що не знає), тим більше його тягне до “повітряної безодні”, природного для неї простору. В один з найщасливіших моментів їхньої поїздки на водосховище Антонію здалося, що він мандрував “по хмарах, які нерухомо стояли у мертвій воді” (Вежинов, 1989, с.66).

В організації сюжету повісті “Бар’єр” важливу роль виконують переміщення героїв у просторі: поїздки Манєва на самоті нічним містом, замські подорожі вдвох і, нарешті, нічний політ героїв. Повість починається з поїздки головного героя у ресторан “Софія”, яка закінчується його зустріччю з Доротеєю. Читач відразу ж дізнається про любов Антонія до швидкої їзди на автомобілі нічними дорогами: “...я взагалі люблю їздити лабіринтом нічних вулиць та порожніх площ, коли вітер ганяє асфальтом тільки п’яниць та жмутки брудного паперу. Люблю слухати впевнений ритм циліндрів і відчувати ніздрями теплий дух, що шириться по кабіні, мов живильний озон” (Вежинов, 1989, с.22). У контексті повісті ця його примха корелює зі здатністю Доротеї літати. Характерно, що їхнє знайомство відбувається в автомобілі. За термінологією Ю. Лотмана, обидва герої повісті П. Вежинова є героями відкритого простору. При цьому простір Манєва – переважно одномірний, а простір Доротеї – об’ємний. Переміщення Манєва у межах одномірного горизонтального простору мають хаотичний характер – це метання людини, що збилася зі шляху. Варто зазначити, що до зустрічі з Доротеєю він прагне піти геть зі свого дому, в якому по ночах його охоплює крижаний жах самотності:

“Це починалося десь опівночі, коли за вікнами вщухають людський гомін і шурхіт колес, тільки панелі багатоквартирних будинків зрідка потріскують, мов суглоби холоначого мерця. В такі хвилини мені ввижалося, ніби десь поряд причаївся підступний хижий звір і тихо сопе. Я вставав і починав нервово ходити по кімнаті. Порятунку не було. [...] Мене ледве стало протиснутись у двері, я майже бігом утік, не погасивши за собою жодної лампи, й ліфтом спустившись з чотирнадцятого поверху вниз. [...] Я швидко сів в машину й увімкнув мотор”. (Вежинов, 1989, с.16)

І тільки з появою в житті Антонія Доротеї його переміщення в просторі набувають певного вектору.

Характерно, що нічну поїздку в ресторан, з якої починається повість, Л. Бугаєва окреслює як вступ героя в *rite de passage*, результатом якого є виявлення в Манєві “внутрішньої людини” (Бугаєва, 2010, с.349). Отже, переміщення в просторі (нічна поїздка), за висловом дослідниці, є ознакою початку переходу героя в інший стан. *Rite de passage* – літературний обряд переходу. Л. Бугаєва вирізняє кілька типів дискурсу переходу, зокрема “протокол вмирання”, тобто переходу з життя у смерть; “протокол” психоделічного відродження і, нарешті, перехід з життя “до іншого життя і – в результаті спіритуальної трансформації – до нової ідентичності” (Бугаєва, 2010, с.4). Останній тип якнайповніше виражений у біблійному сюжеті про шлях апостола Павла до Дамаска. Очевидно, що цей тип переходу постає як сюжетна схема в обох аналізованих повістях, хоча питання про те, чи відбувся перехід і набуття “нової ідентичності” для героїв кожної з повістей, залишається відкритим.

Варто наголосити, що *rite de passage* як перехід героя з одного стану в другий на рівні художнього простору може виражатись як подолання кордону реального світу і

занурення у “фантастичну реальність”. У повісті “Бар’єр” таке подолання межі реальності відбувається у сцені нічного польоту головних героїв.

“ – Летім, Антонію!.. Розслабся внутрішньо й різких рухів не роби. Й найголовніше – не думай ні про що!.. Починається – хай нам щастить!

Я слухав її голос, і він видавався мені надзвичайно мелодійним і дзвінким. Я й не зчувся, як тераса вислизнула нам із-під ніг. Ми вільно ширяли, а десь там унизу, мерехтіли вогні – море ламп і ліхтарів нічного міста, неначе ми сиділи на борту літака, який стрімко підіймається вгору. [...] Ми полинули до зірок, які ставали чим раз більші і яскравіші”. (Вежинов, 1989, с.81–82)

Варто зауважити, що цей нічний політ над містом є моментом найповнішого єднання героїв, він сприймається Антонієм як найщасливіший у житті:

“– Ти щасливий?

– Так.

– Я дуже рада за тебе. Але щастя не дається просто так: його треба заслужити.

– Чим же я його заслужив?

– Мною... – сказала вона. – Бо ти повірив у мене” (Вежинов, 1989, с.82).

У житті Заставника і Покірливої нічого подібного не було: ні довіри, ні цілковитої відкритості, якою тільки й можна “заслужити” щастя, а отже, не було й “польоту вдвох”. Опис польоту міститься в іншій фантастичній повісті Ф. Достоевського – “Сон смішної людини”. Цей політ, у повному розумінні слова, постає як *rite de passage*. Головний герой повісті повертається зі своєї нічної подорожі новою, зміненою людиною, яка усвідомила сенс життя і визначила свій шлях.

“Щодо проповіді я вирішив в ту ж хвилину і, звичайно ж, на все життя! Я йду проповідувати, я хочу проповідувати – що? Істину, бо я бачив її, бачив своїми очима, бачив всю її славу! І ось з того часу я і проповідую! Крім того – люблю всіх, а тих, хто з мене сміється – більше за всіх інших. [...] Тому що я бачив істину, я бачив і знаю, що люди можуть бути прекрасні й щасливі, не втративши здатності жити на землі. Я не хочу і не можу вірити, щоб зло було нормальним станом людей. Адже вони всі тільки над цією вірою моєю і сміються. Проте як мені не вірити: я бачив істину – не ту, що винайшов розумом, а бачив, бачив, і живий образ її наповнив душу мою навіки. Я бачив її в такій повній цілості, що не можу повірити, щоб її не могло бути в людей”. (Достоевский, 1983, с.118)

Особливість героя цієї повісті полягає в тому, що він бачив істину й образ її наповнив його душу до країв, тобто, “в результаті спіритуальної трансформації” герой знайшов “нову ідентичність” (Бугаєва, 2010, с.349).

Натомість, Антоній після смерті Доротеї не може пригадати її обличчя: “... я з жахом і болем у серці мушу визнати, що не пам’ятаю її обличчя навіть тепер, після всього незвичайного й загадкового, що було між нами і що так уразило мене [...] Немовби її ніколи і на світі не було, немовби вона мені наснилася або привиділася в гарячці” (Вежинов, 1989, с.36). Герой сумнівається в усьому, передусім у реальності польоту, однак він не сумнівається в “її правді” – правді Доротеї: “Тепер я можу тільки сумніватися і не вірити власній пам’яті, [...] вагатися і брати під сумнів усе на світі, лише не її істинність і її життя” (Вежинов, 1989, с.36). Нїбито так само, як “смішна людина”, що не сумнівається в істині. Однак якщо “смішна людина” знаходить шлях і рішучість прямувати

по ньому (“А ту маленьку дівчинку я відшукав ... І піду! І піду!” (Достоевський, 1989, с.119), то для Антонія Манєва і Заставника питання про обрання шляху залишається проблематичним. Важливо, що герой повісті “Сон смішної людини” ту маленьку дівчинку відшукав, а Заставник Покірливу, з якою цю маленьку дівчинку співвідносять дослідники (Сузи, 2016), назавжди втратив – так само, як і Антоній свою Доротею.

З огляду на це, висновки російських дослідників творчості Ф. Достоевського Т. Касаткіної, І. Єсаулова, В. Сузі щодо переродження героя внаслідок пережитого досвіду видаються надто поспішними. Так, Т. Касаткіна стверджує: “А Заставник, завдяки їй, згадує про те, що не можна побудувати світ любові для двох, для двох можна побудувати тільки в’язницю, що неодмінно повинен бути Третій, Той, хто сказав: “Люди, любіть один одного” (Касаткіна, 2004, с.419). На нашу думку, дослідниця робить висновок на підставі фрази, вирваної з контексту:

“Відсталість! О, природа! Люди на землі одні – ось біда! “Чи є в полі жива людина?” – кричить російський богатир. Кричу і я, не богатир, і ніхто не відгукується. Кажуть, сонце живить всесвіт. Зійде сонце і – подивіться на нього, хіба воно не мрець? Все мертве, і всюди мерці. Одні тільки люди, а довкола них мовчання – ось земля! “Люди, любіть один одного” – хто це сказав? Чий це заповіт?”. (Достоевський, 1980, с.35)

Цей текст більшою мірою свідчить про дезорієнтованість героя, його розгубленість, аніж про готовність почати жити для інших. Та й кількома рядками вище читаємо: “Навіщо похмура зашкарублість розбила найдорожче? Навіщо ж мені тепер ваші закони? Я відокремлююсь” (Достоевський, 1980, с.35). У цих рядках задекларовано лише рішучість повернутись у підпілля. Безперечно, що “підпілля” в результаті переосмислення пережитого досвіду може стати для Заставника тією найнижчою точкою, з якої розпочнеться шлях угору. Цілком можливо також, що у героя не стане сил вирватися з цього підпілля. Важливими в цьому сенсі видаються міркування К. Степаняна з посиланням на іншого знаного дослідника Б. Тихомирова: “Б. Тихомиров, зауважуючи на відоме формулювання Достоевського: “при повному реалізмі знайти в людині людину” [...], робить акцент на слові “знайти” – “це не задано наперед, не визначено, як щось готове, що існує для художника раніше за творчий процес”. Питання про людську природу для Ф. Достоевського не вирішене...” (Степанян, 2010, с.25–26).

Подібним є висновок Н. Міхновець: “Вектор вузького шляху до Нового Єрусалиму в “Записках з підпілля” (так само, як і в інших творах Ф. Достоевського, зауважимо ми в дужках) непохитний. Чи знайде цей шлях, чи відстоїть його існування перед обличчям потужного заперечення, чи осилить його підпільна людина? Ці питання для Достоевського ані в “Записках з підпілля”, [...] ані в повісті “Покірлива” (1876) у зв’язку з головними героями так і не були вирішені” (Міхновець, 2005, с.74). Ще менше підстав говорити про переродження особистості щодо Манєва, про що свідчать останні рядки повісті:

“Пізнього вечора я піднявся на терасу, й серце мені пройняв біль. Я навіть не зважився глянути вгору, на ще сонні зірки, що де-не-де блимали в мене над головою. Це небо ніколи не буде моїм. Я не мав крил для такого високого неба. Або не мав достатньої сили для крил. Як цілком справедливо зауважила доктор Юрукова, я ніколи не зміг би переступити через бар’єр. І піднятись кудись вище від оцього розпеченого за день бетонного майданчика, на який зрідка сідають самотні голуби”. (Вежинов, 1989, с.97)

У фільмі, знятому за повістю П. Вежинова, такий самодіагноз підтверджується і характерним жестом героя, що опускає над своєю головою кришку люка, яка веде на терасу. До того ж, на нездоланність бар'єру вказує назва твору. Відповідно, висновок Л. Бугаєвої про те, що результатом *rite de passage*, який покладено в основу сюжету повісті П. Вежинова, стає виявлення в Маневі "внутрішньої людини" (Бугаєва, 2010, с.349), викликає заперечення, як і висновок згаданих дослідників творчості Ф. Достоевського щодо переродження Заставника. На нашу думку, в обох повістях – і якщо розглядати їх як взаємовідображаючі дзеркала, це доволі очевидно – йдеться про потрясіння свідомості героя в результаті *rite de passage* і пробудження його від сну егоїстичного існування, а також про можливість майбутнього переродження. При цьому тверде переконання ще не сформовано ані в душі Заставника, ані в душі Манєва. "Вектор вузького шляху" очевидніший, звичайно, у Достоевського – в контексті всього написаного ним до і після "Покірливої". Щодо героя повісті П. Вежинова, то він, найімовірніше, схиляється до капітуляції. Важливо відзначити, що вихід зі стану "скам'янілого невідчуття" відбувається в Маневі поступово, синхронно з розвитком у ньому почуття до Доротеї, натомість, смерть героїні повертає його за "бар'єр", який йому вдалося подолати з її допомогою. Заставника ж пробуджує від "сну гордості" жалібна пісенька героїні. Однак він покидається ще не для життя, а для іншого сну: про райське життя в Булоні.

"Сенс ще не повернувся весь, незважаючи на те, що впала пелена, і довго, довго не повертався, – о, до сьогодні, до самого сьогодні! Та й як, як він міг тоді повернутися: адже вона тоді була ще жива [...] Головне, тут ця поїздка в Булонь. Я чомусь все думав, що Булонь – це все, що в Булоні щось полягає остаточно. "У Булонь, в Булонь!". (Достоевский, 1980, с.29)

Справжнє пробудження відбувається тільки після загибелі героїні, однак питання про те, чи зможе герой, подібно до "смішної людини", знайти шлях до спасіння, залишається відкритим.

"Вектор" імовірного шляху героя Ф. Достоевського позначений відповідними елементами просторового коду: присутністю в його убогій квартирі кіота з лампадкою, що постійно горить перед ним. Заставник говорить про нього на самому початку, розповідаючи про те, як Покірлива принесла закладати образ Богородиці: "– Знаєте що, я не буду знімати, а поставлю он туди в кіот, – сказав я, подумавши, – з іншими образами, під лампадкою (у мене завжди, як відкрив касу, лампадка горіла)" (Достоевский, 1980, с.8). У хвилини сильних душевних зворушень – як радісних (після свого "першого пробудження"), так і скорботних (після загибелі Покірливої) – герой намагається молитися: "Молився на колінах п'ять хвилин, а хотів молитися годину, але все думаю, думаю, і все хворі думки, і хвора голова, – чого ж тут молитися – один гріх!" (Достоевский, 1980, с.22). Імовірно, цей досвід є для героя звичним – підстави для такого припущення дає присутність кіота з лампадою. І хоча герой, як бачимо, ще не здатний виконувати молитовну працю, сама спроба звернутися до Спасителя засвідчує присутність "вектора" і дає надію на переродження героя і, відповідно, на те, що його убога квартира, яка була тюремною камерою для Покірливої, перетвориться на "келію" грішника, який кається.

Отже, якщо поставити питання про те, які саме події становлять власне *rite de passage* для героїв кожної з повістей, то це будуть події різні – при загальному збігу подій, що становлять фабулу. Пробудження і переродження (проте не радикальне) Манєва починається під впливом любові Доротеї. При цьому спочатку Манєв є героєм, що збився зі шляху і "заблукав" у площинному просторі. Згодом, після зустрічі з Доротесю,

“героїнею шляху”, до того ж вертикально спрямованого, його блукання також набувають вектора. Цей вектор спрямований, по-перше, до центру, до дому, зігрітого присутністю Доротеї, а по-друге – угору. У сцені нічного польоту герою навіть вдається подолати свою приреченість до площинного простору і долучитися до простору іншого типу – за термінологію Ю. Лотмана, об’ємного. Однак після нічного польоту він опам’ятався, сказав собі “стоп” у своїй довірі до Доротеї, чим занастив її і сам відмовився від радикального переродження. Отже, *rite de passage* і духовна трансформація героя, яка тільки почалася, не завершилися набуттям ним “нової ідентичності”. Переродження не відбулося, і символом цього на просторовому рівні стала кришка люка, яка вела на терасу і яку герой зачинив над своєю головою. Цим жестом Антоній закрив для себе можливість рухатися по вертикалі і повернувся до статусу героя одномірного простору. Художній простір, що до цього часу постійно розширювався, раптом максимально згорнувся. Минулий досвід і страх перед невідомим і новим, все те, що герой Достоевського іменує словом “відсталість” (рос. “косность”), витісняють з життя Антонія чудо нічного польоту, щастя розділеної любові та можливість духовної трансформації. За визначенням В. Топорова, герой постає як “сильно детермінована модель”: у житті такого героя “будь-що трапитися не може” (Топоров, 1995, с.196) – чудесність життя не може проявити себе через всілякі соціальні обумовленості.

Початок пробудження для Заставника – це пісня Покірливої: тільки тут пелена впала. Цьому пробудженню на просторовому рівні передує те, що з вікон були зняті подвійні рами і в кімнати починає потрапляти сонячне світло. А коли герой власне вже прокидається від сну гордості, то він виходить з приміщення на вулицю і починає мріяти про поїздку в Булонь. Отже, простір починає розширюватися, набувати ознак відкритості. І все ж реакція на пісню – це ще не повне пробудження, це ще не набуття шляху: герой зривається з місця, хоче вирватися за межі звичного для нього точкового простору, але прагнення його не цілком визначені і багато в чому оманливі. Він усе ще сподівається на “рай удвох”, тобто, прагне разом з героїнею переміститися з одного точкового простору в інший. Таким чином, він “прокидається”, але ще не для життя, а для чергової ілюзії, можливо, реалістичнішої, проте усе ж не для самої реальності. Можливість радикального переродження відкривається для Заставника тільки після загибелі героїні. Переживання горя – початок власне *rite de passage*, в результаті якого стає можливою духовна трансформація. Заставник, як і багато інших героїв Достоевського, перебуває, за спостереженням В. Топорова, на півдорозі між добром і злом і постає як слабо детермінована модель, поведінка якої в точках перетину з новим сюжетним ходом насилу піддається прогнозу (та й то ймовірнішому: “Все, що хочеш, може статися ...”) (Топоров, 1995, с.196). У межах повісті головному герою так і не вдається розширити простір, хоча спроби були. Повість закінчується питанням (“що ж я буду?”) (Достоевський, 1980, с.35), один із варіантів відповіді на яке – набуття героєм шляху вгору, до Христа – передбачений такими знаковими елементами просторового коду, як кіот з іконами, освітлений лампадкою.

Список послань

Баранов, А. И., 2001. *Достоевский и польская литература (до 1918 г.)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва, Россия.

Богданова, О.А., 2008. *Под созвездием (Художественная проза рубежа XIX–XX века в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы)*. Москва: Изд-во Кулагиной – Intrada.

Бугаева, Л., 2010. *Литература и rite de passage*. Санкт-Петербург: ИД “Петрополис”.

Вежинов, П., 1982. *Барьерата; Белят гуцер; Измерения: Повести*. София: Български писател.

Вежинов, П., 1989. *Бар’ер. Терези. Вночі білими кіньми*: Романи. Перекл. з болг. Київ: Дніпро.

Достоевский, Ф. М., 1980. Кроткая. В: Ф. М., Достоевский. *Полн. академическое собр. соч.: в 30 т., 24*. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, с.5–35.

Достоевский, Ф. М., 1983. Сон смешного человека. В: Ф. М., Достоевский. *Полн. академическое собр. соч.: в 30 т., 25*. Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, с.104–119.

Есаулов, И., 2018. Художественный мир Достоевского в свете оппозиции “юрдство/шутство” и оппозиция Бахтина (на материале фантастического рассказа “Кроткая”). В: *Достоевский и мировая культура. Альманах*, 36, с.75–86.

Женнет, Ж., 1998. *Работы по поэтике*. Москва: Издательство имени Сабашниковых. [online] Доступно: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/utopiya-literatury.htm> [Дата звернення 21 листопада 2019]

Игов, С., 1992. Светлият полет към щастието. В: П., Анчев, съст. *Страници за съвременните български разказвачи 1944–1990. Творчеството на писателите в българската литературна критика*. София: Андина.

Касаткина, Т. А., 2004. *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”*. Москва: ИМЛИ РАН.

Лотман, Ю. М., 1997. Художественное пространство Гоголя. В: Ю. М., Лотман. *О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). История русской прозы. Теория литературы*. Санкт-Петербург: Искусство, с.622–658.

Михновец, Н. Г., 2005. 136-й псалом в творчестве Достоевского. В: Г. М., Фридендер, ред. *Достоевский. Материалы и исследования*, 17. Санкт-Петербург: Наука, с.61–91.

Степанян, К. А., 2010. *Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского*. Санкт-Петербург: Крига, 2010.

Сузи, В., 2016. *Икона в повести Достоевского “Кроткая”: о доминантной и служебной детали*. [online]. Доступно: <http://litbook.ru/article/9746/> [Дата звернення 02 листопада 2019]

Топоров, В. Н., 1995. О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления (“Преступление и наказание”). В: В. Н., Топоров. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное*. Москва: Издательская группа “Прогресс”–“Культура”, с.193–258.

References

- Baranov, A. Y., 2001. *Dostoevsky and Polish literature (until 1918)*. Abstract of a doctoral dissertation. Lomonosov Moscow State University. Moskva, Russia. (In Russian)
- Bohdanova, O. A., 2008. Under the constellation (Artistic prose of the turn of the XIX–XX centuries in the aspect of genre poetics of Russian classical literature). Moskva: Yzd-vo Kulahnoy – Intrada.
- Buhaeva, L., 2010. *Literature and rite de passage*. Sankt-Peterburh: YD “Petropolys”. (In Russian)
- Dostoevskij, F. M., 1980. A Gentle Creature. In: F. M., Dostoevskij. *Full Academic Assoc. including: in 30 volumes*, 24. Lenynhrad: Nauka. Lenynhr. branch, pp.5–35. (In Russian)
- Dostoevskij, F. M., 1983. The Dream of A Ridiculous Man. In: F. M., Dostoevskij. *Full Academic Assoc. including: in 30 volumes*, 25. Lenynhrad: Nauka. Lenynhr. branch, pp.104–119. (In Russian)
- Esaulov, Y., 2018. The artistic world of Dostoevsky in the light of the opposition "foolishness / buffoonery" and the opposition of Bakhtin (on the material of the fantastic story "Krotkaya". In: *Dostoevsky and world culture. Almanax*. 36. Sankt-Peterburh: Serebryanyj vek, pp. 5–86. (In Russian)
- Kasatkyna, T. A., 2004. *On the creative nature of the word. Ontological words in the work of F. M. Dostoevsky as the basis of "realism in the highest sense"*. Moskva: YMLY RAN. (In Russian)
- Lotman, Yu. M., 1997. Artistic space of Gogol. In: Yu. M., Lotman. *About Russian literature. Articles and research (1958–1993). History of Russian prose. Theory of literature*. Sankt-Peterburh: Yskusstvo, pp.622–658. (In Russian)
- Mychnovec, N. H., 2005. 136 psalm in the works of Dostoevsky. In: H. M., Frydlender, ed. *Dostoevsky. Materials and research*, 17. Sankt-Peterburh: Nauka, pp.61–91. (In Russian)
- Suzy, V., 2016. *Icon in Dostoevsky's short story "Krotkaya": about a dominant and service detail*. [online] Available at: <http://litbook.ru/article/9746/> [Accessed 02 november 2019] (In Russian)
- Toporov, V. N., 1995. On the structure of Dostoevsky's novel in connection with archaic schemes of mythological thinking ("Crime and Punishment"). In: V. N., Toporov. *Myth. Ritual. Symbol. Form. Research in the field of mythopoetic. Favorites*. Moskva: Yzdatel'skaya hruppa "Prohress"–"Kul'tura", pp.193–258. (In Russian)
- Vezhynov, P., 1982. *The barrier; The White Lizard; Measurements: Tell*. Sofyya: Bъlharsky pysatel. (In Bulgarian)
- Vezhynov, P., 1989. *Barrier. Libra. White horses at night*: Trans. from Bulg. Kyiv: Dnipro. (In Ukrainian)
- Yhov, S., 1992. The Bright Flight to Happiness. In: P., Anchev, comp. *Pages for Contemporary Bulgarian Storytellers 1944–1990. The Writers' Creativity in Bulgarian Literary Criticism*. Sofyya: Andyna. (In Bulgarian)
- Zhennet, Zh., 1998. *Works on poetics*. Moskva: Yzdatel'stvo ymeny Sabashnykovyx. [online] Available at: <http://niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/utopiya-literatury.htm> [Accessed 21 november 2019] (In Russian)

**THE STRUCTURE OF ARTISTIC SPACE
IN PAVEL VEZHINOV'S NOVELLA "THE BARRIER" AND
"A GENTLE CREATURE" BY FYODOR DOSTOYEVSKY**

Inna GAZHEVA

*Ivan Franko National University in Lviv
1, Universytetska str., Lviv, 79000
Ilarion Svetsitskyi Department of Slavonic Philology
e-mail: arsenjeva.in@gmail.com*

Abstract

Background: The article deals with the intertextual analysis of two novellas: *The Barrier* by Pavel Vezhinov and *A Gentle Creature* by Fyodor Dostoyevsky. The methodological basis of the study is the interpretation of intertextuality as a product of reading (not the phenomenon of "writing"), according to which Vezhinov and Dostoyevsky – writers belonging to different national cultures and historical eras – in some sense become contemporaries. Accordingly, *A Gentle Creature*, written earlier, is enriched by the meaning as a result of its comparison with *The Barrier*, as well as the latter by comparison with the story of Dostoyevsky.

Purpose: The purpose of this paper is to identify the intertextual connections of Pavel Vezhinov's novella *The Barrier* and *A Gentle Creature* by Fyodor Dostoyevsky and to show how they deepen the content of both works in the reader's perception. The analysis of texts is carried out within one level – the artistic space, which is "an author's model of the world, expressed in the language of his spatial representations".

Results: Comparative analysis of the elements of spatial code and analysis of the characters' behavior through the type of artistic space corresponding to each of them allows to understand the in-depth content of each of the two works.

The storyline of both stories is based on one type of *rite de passage* – the transition from life "to another life". The expected result of this transition is a radical spiritual transformation of the character and a new identity acquired by them. The events that make up the plot, in the two stories largely coincide and the last in their series is the suicide of the female character. The main character of *The Barrier* is a person who has gone astray and wanders within an open plane space. Meeting him with Doroteya, the character of the "vertically directed path" within the "open, voluminous space", provokes the beginning of the "spiritual transformation" in him. However, the suicide of the female character again throw Antoni over the "barrier" of social conditioning that he managed to overcome with the help of Doroteya, and makes it impossible for him to acquire a "new identity". The pawnbroker from *A Gentle Creature* is a "character of the point space" who has never been able to "expand the space" throughout the story. However, the suicide of the female character is reported as such an event, from which a real *rite de passage* can begin for the character, culminating in his acquisition of a way up and a radical spiritual transformation.

Key words: intertextuality, artistic space, rite de passage, spiritual transformation, transfiguration.