

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БІЛОГОРСЬКА ЛЮДМИЛА ВЯЧЕСЛАВІВНА

Гриф

Прим. № _____

УДК 821.161.1–31.09 Грін О. (043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
РОМАНИ О. ГРІНА ЯК ХУДОЖНЯ ЄДНІСТЬ:
МОТИВІКА, СИМВОЛІКА, ХРОНОТОП, ТИПОЛОГІЯ ХАРАКТЕРІВ

10.01.02 – російська література

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Л. В. Білогорська

Науковий керівник: Пахарєва Тетяна Анатоліївна, доктор філологічних наук,
професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Білогорська Л. В. Романи О. Гріна як художня єдність: мотивіка, символіка, хронотоп, типологія характерів. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 10.01.02 «Російська література» (035 – Філологія). – Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ, 2020.

Зміст анотації

Дисертація присвячена дослідженню художнього світу романів Олександра Гріна – письменника, чий справжній масштаб і значення стали осмислюватися порівняно недавно. Довгий час його сприймали лише як автора пригодницької літератури для юнацтва. Зараз дослідники все частіше розглядають О. Гріна в контексті його епохи – «срібної доби», її поетики, кола образів і засобів. У фокусі уваги багатьох сучасних літературознавців – новаторство Гріна-прозаїка, його письменницька техніка, роль модерністських, символістських, імпресіоністських структур і смислів у його творчості. У сучасному дослідницькому контексті О. Грін постає як видатний майстер-новатор, представник модерністської прози, автор багат шарових поліфонічних текстів, що поєднують пригодницький сюжет зі складною символікою та філософським підтекстом.

Літературознавці неодноразово звертали увагу на цілісність художньої картини світу О. Гріна. Світ творів О. Гріна одразу був осмислений як особлива реальність, створена не в одиничних текстах письменника, а в усій сукупності його творів. У цій роботі виявлено, що романи письменника в сукупності складають особливий тип єдності. Множинні різнорівневі зв'язки між усіма його романами дають змогу говорити про створення О. Гріном єдиного метароманного комплексу, який відобразив авторський міф про світ, що відповідає загальній тенденції в літературі епохи на рубежі XIX–XX ст., що виявляється в тяжінні до циклізації, до об'єднання окремих

творів у метажанрові та метатекстуальні єдності. Це притаманне модерністським і, зокрема, символістським художнім напрямам.

В роботі проаналізовані такі риси грінівської художньої картини світу як метатекстуальна єдність романного корпусу письменника, наділена константними характеристиками, що чітко виявляються; зв'язок метатекстуальної цілісності романів О. Гріна з символізмом як формотворчим контекстом для цього письменника; генеративна (породжувальна) функція повісті «Червоні вітрила» щодо романів письменника. Розглянуті такі характеристики художнього світу письменника: типології образів головних персонажів («герой-чудотворець» і «дівчина – жива поезія»); художній простір; художній час, а також основні мотиви та символи, наявні у всіх романах письменника.

Ці компоненти авторської картини світу виявлені також у повісті-феєрії «Червоні вітрила», яка передувала написанню всіх романів О. Гріна. Встановлено, що цей твір є джерелом грінівського міфу про світ, зерном його художньої цілісності. Саме з нього починається зрілий період творчості письменника і формується індивідуально-авторська картина світу, в якій символістське «двосвіття» оформляється в оригінальну грінівську модифікацію.

У роботі розглянута особливість грінівського «двосвіття». Відзначено, що ранній період творчості письменника знаменується думкою про непоєднуваність сакрального і профанного начал, мистецтва і життя. Починаючи з феєрії «Червоні вітрила» грінівський міф про світ кардинально змінюється. Сакральний і профанний рівні буття стають взаємопроникними. Якщо в ранньому періоді у творах О. Гріна домінує думка про недосяжність ідеалу, головні персонажі, стикаючись з ірреальним світом, не досягали гармонії небесного й земного, то, починаючи з феєрії «Червоні вітрила», грінівські герої не тільки можуть проникнути в сакральний світ, але й роблять світ невідомого, чудесного доступним для інших людей, зокрема для своїх коханих.

Першим героєм, що поклав початок новому типу грінівських персонажів, якого ми слідом за автором назвемо «чудотворцем», став капітан Грей. У наступних трьох

романах «герой-чудотворець» представлений в образах Друда, Ганувера і Гарвея. Це персонажі лицарського типу альтруїстичних героїв, яким вдається подолати протистояння сакрального й профанного світу. Головне, що відрізняє «героя-чудотворця» від інших гринівських образів, – це обов’язкове здійснення чуда, тобто втілення сакральної реальності в профанному світі, яке залишає незгладимий слід у серцях людей. Таким чудесним відблиском сакрального світу стають корабель з червоними вітрилами, чарівний палац із «Золотого ланцюга» і просто дім із садом, мешканці якого чують голос Тієї, що біжить по хвилях.

У «Червоних вітрилах», крім «героя-чудотворця», в образі Ассоль формується головний жіночий образ гринівської картини світу, який автор визначив як «дівчина – жива поезія». Основні риси цього типу героїні представлені далі в різноманітних варіантах у всіх романах письменника. Наділена здатністю творчо перетворювати життя завдяки баченню духовної сутності явищ предметного світу, Ассоль і наступні героїні цього типу стають актуалізацією символістської ідеї «життєтворчості». «Дівчина – жива поезія» є сполучною ланкою між фізичним і духовним світами та втілює символістський образ Вічної Жіночності (Душі Світу).

У роботі проаналізовані всі варіанти зазначених типів героїв у всіх романах О. Гріна і виявлені спільні константи, що пов’язують їх у метароманну єдність.

В архітектурі гринівської картини світу та її ключових образів виявлена своєрідна потрійна структура, відповідно до якої просторово-часові елементи картини світу та будь-який її значущий образ можна розділити на три рівні: 1) подієвий, 2) душевний (психологічний) і 3) духовний (трансцендентний, метафізичний, пов’язаний з релігійно-духовним виміром). Цією потрійністю обумовлена специфіка символізації образів героїв О. Гріна та особливість фабульної структури його романів.

Єдність загальних принципів і образних домінант притаманне також хронотопу романів О. Гріна – їх просторово-часовому рівню. Його специфіка не менш показово представляє романний корпус письменника як метатекстуальну єдність. У гринівському хронотопі зберігається символістський принцип «двосвіття», що

обумовлює його особливість у розподілі на «сакральну» і «профанну» області й у прагненні до міфологізації просторово-часових образів. При цьому потрібна смислова структура (подієвий – душевний – духовний рівні) зберігається також і в просторово-часових деталях грінівського метароману.

Загальні характеристики хронотопу виявлені в повісті-феєрії «Червоні вітрила» і простежені у всіх романах письменника. Встановлено, що «Червоними вітрилами» започатковано стійке оформлення «двосвіття» в романах О. Гріна топосу моря (сакральний рівень) і суші (профаний рівень).

У феєрії «Червоні вітрила» також існують топоси, далі варіативно відображені в кожному з наступних романів: топос шляху, зокрема морського плавання як шляху всередину себе, подорожі в духовному світі; топос дому як замкнутого індивідуального простору (простору душі); топоси замку (палацу, багатого дому), саду, лісу і трактиру. Окремо було розглянуто простір феєрії як місце прояву чудесного в повсякденному світі (цирк, маскарад, театр).

Особливості художнього часу, виявлені в «Червоних вітрилах», також відповідають символістській природі грінівської творчості та її смисловій структурі (життєвий, душевний, духовний плани). Основний сюжет метароману письменника – пошук щастя через низку випробувань, ініціацій та його знаходження в духовному вимірі обумовлює добовий, річний і віковий цикли часового потоку у творах О. Гріна. Час у романах письменника, як і в інших зразках модерністської літератури, міфологізований і наділений певним ціннісним значенням. Переважання в метароманному світі письменника весняної та літньої пів року, ранку як значущого часу доби, а також юності у вікових характеристиках героїв говорить про те, що в кожному з вищенаведених часових циклів для О. Гріна значущою є міфологія початку. Ніч для письменника – це особлива, сакральна, позачасова частина доби, коли час зупиняється і відкривається вічний план буття. Якщо ранку в річному циклі грінівського часу відповідає весна, а віковому – юність, то ніч не має сезонних і

вікових відповідностей в образності романів письменника, адже ні зима, ні старість не є пріоритетними в художній міфології грінівського метароману.

У феєрії «Червоні вітрила» виявлені названі вище структурні елементи художнього світу романів О.Гріна, які простежені в різноманітних варіантах у кожному з його романів. Отже, встановлено системний характер міжтекстових зв'язків між усіма романами письменника. Це дозволяє схарактеризувати їх як метароманну структуру, що наділена всіма ознаками художньої єдності й генетично закладена в першому значущому творі письменника – феєрії «Червоні вітрила».

Ключові слова: метароман, проза, художня картина світу, художня єдність, символ, типологія літературних героїв, міфопоетика.

ANNOTATION

Bilogorska L.V. O. Grin's Novels as Artistic Unity: Motif, Symbolism, Chronotope, Characters Typology. - Qualifying scientific work as a manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Ph.D. in the specialty 10.01.02 "Russian Literature" (035 - Philology). - National Pedagogical Dragomanov University, Kiev, 2020.

Content of annotation

The dissertation is devoted to the study of the artistic world of Alexander Grin's novels. He was a writer whose true scale and significance began to be comprehended relatively recently. For a long time he was perceived only as the author of adventure literature for youth. Now researchers are increasingly considering Grin in the context of his era – the Silver Age: her poetics, a range of images and techniques. The attention focus of many modern literary scholars is the innovation of Grin the prose writer, his writing technique, the role of modernist, symbolist, impressionist structures and meanings in his work. In a modern research context, Grin appears as a major innovator, a representative of modernist prose, the author of multi-layered polyphonic texts that combine an adventure plot with complex symbolism and philosophical overtones.

Literary critics have repeatedly drawn attention to the integrity of Alexander Grin's world artistic picture. The world of Grin's works was immediately comprehended as a special reality, created not in single texts of the writer, but in the entire totality of his works. In this scientific work, it is revealed that the writer's novels taken together represent a special type of unity. Multiple multilevel connections between all his novels make it possible to talk about the creation of a single metanovel complex by Grin, reflecting the author's myth about the world, which corresponds to the general trend in the literature of the era of the turn of the XIX-XX centuries, manifested in a tendency towards cyclization, towards the unification of individual works into meta-genre and metatextual unity. This is inherent in modernist and, in particular, symbolist art movements.

The Ph.D thesis analyzes such features of Grin's artistic picture of the world asmetatextual unity of the writer's novel corpus, endowed with clearly identifiable constant characteristics; the connection between the metatextual integrity of Grin's novels with symbolism as the formative context for this writer; generative (generative) function of the story "Scarlet Sails" in relation to the Grin's novels. The thesis consideres such characteristics of the writer's artistic world as typology of images of the main characters (The Wonderworker-Character" and "Living Girl-Poem"), artistic space, artistic time and the main motives and symbols present in all the writer's novels. These components of the author's picture of the worldare also revealed in the fairytale "Scarlet Sails", which preceded the writing of all of Grin's novels. It has been established that this work is the source of Grin's myth about the world, the grain of its artistic integrity. It is with him that the mature period of the writer's work begins and the individual author's picture of the world is formed, in which the symbolist "dual world" is formed into the original Grin's modification.

The thesis deals with the peculiarity of Grin's "double world". It is noted that the early period of the writer's work is marked with the thought of the incompatibility of the sacred and profane principles, art and life. Beginning with the "Scarlet Sails" fairytale, Grin's myth about the world changes dramatically. The sacred and profane levels of being become mutually permeable. If in the early period in the Grin's works there was a thought about the unattainability of the ideal: the main characters, in contact with the unreal world, did not acquire the harmony of heavenly and earthly, then starting with the "Scarlet Sails" fairytale, Grin's characters not only gain the opportunity to penetrate the sacred world, but also make the world unknown, miraculous accessible to other people in particular to their beloved.

The first character who laid the foundation for a new type of Grin's characters, which we, after the author, will call "The Wonderworker-Character", was the image of Captain Gray. In the next three novels, "The Wonderworker-Character" is presented in the images of Drood, Ganover and Harvey. These are the characters of the chivalrous range of altruistic types who manage to overcome the confrontation between the sacred and the profane world. The main thing that distinguishes "The Wonderworker-Character" from other Grin's images

is the obligatory performance of a miracle, namely, the embodiment of sacred reality in the profane world, which leaves an indelible mark on the hearts of other people. A ship with scarlet sails, a magical palace from the "Golden Chain" and just a house with a garden, whose inhabitants hear the voice of the Runner on the waves, become such a wonderful reflection of the otherworldly world.

In "Scarlet Sails", in addition to "The Wonderworker-Character", in the image of Assol, the main female image of Grin's picture of the world is formed, which the author defined as "Girl-Living Poem". The main features of this type of woman characters are presented further in various versions in all the writer's novels. Possessing the ability to transform life creatively thanks to the vision of the spiritual essence of the objective world phenomena, Assol and the women characters of this type following her become an actualization of the symbolist idea of "life creation". The "Girl-Living Poem" is a link between the physical and spiritual worlds and echoes the symbolist image of the Eternal Femininity (Soul of the World).

In the work, all variants of the indicated types of heroes in all of Grin's novels were analyzed and the reminiscences were found that bind them into a metanovel unity.

In the architecture of Grin's picture of the world and its key images, a ternary structure has been revealed, according to which the spatio-temporal elements of the picture of the world and any of its significant images can be divided into three levels: 1) event level, 2) mental (psychological) and 3) spiritual (transcendental), metaphysical, associated with the religious-spiritual dimension). This trinity determines the specificity of the images symbolization of Grin's characters and the peculiarity of the plot structure of his novels.

The unity of general principles and figurative dominants is also inherent in the chronotope of Grin's novels – their space-time level. Its specificity no less revealingly presents the writer's novel corpus as a metatextual unity. In the Grin's chronotope, the symbolist principle of "double world" is preserved, which determines its peculiarity in the division into "sacred" and "profane" areas and in the desire to mythologize space-time

images. At the same time, the threefold semantic structure (event - soul - spiritual levels) is also preserved in the spatio-temporal details of Grin's metanovel.

These general characteristics of the chronotopewere revealed in the fairytale story "Scarlet Sails" and then traced in all the writer's novels. It has been established that Scarlet Sails sets a stable design for the "double world" in Grin's novels with toposes of the sea (sacred level) and land (profane level).

In the fairytale "Scarlet Sails" there are also toposes, which are then variably displayed in each of the subsequent novels: the topos of the path, in particular, the sea voyage as a way inward, travel in the world of the spirit; topos of the house as a closed individual space (space of the soul); topos of the castle (palace, rich house), garden, forest and tavern. Separately, the space of the fairytale was considered as a place of manifestation of the miraculous in the everyday world (circus, masquerade, theater).

The features of the artistic time revealed in "Scarlet Sails" also correspond to the symbolist nature of Grin's work and its semantic structure (life, mental, spiritual plans). The main plot of the writer's metanovel - the search for happiness through a series of trials-initiations and its acquisition in the spiritual dimension - determines the daily, annual and age cycles of the time flow in Grin's works. Time in the writer's novels, as in other samples of modernist literature, is mythologized and endowed with a certain value. The predominance in the metanovel world of the writer of the spring and summer seasons, morning as a significant time of day, as well as youth in the age characteristics of the characters suggests that in each of the above time cycles, the mythology of the beginning is significant for Grin. For a writer, night is a special, sacred, timeless part of the day, when time stops and the eternal plane of being is revealed. If the morning in the annual cycle of Grin's time corresponds to spring, and in the age cycle to youth, then the night does not have seasonal and age correspondences in the imagery of the writer's novels, since neither winter nor old age are priority in the artistic mythology of Green's metanovel.

The daily, annual and age cycles of the time flow in Grin's works, as in other examples of modernist literature, are mythologized, endowed with a certain value and are associated

with the main plot of the writer's meta-novel - the plot of the search for happiness through a series of tests-initiations and its acquisition in the spiritual dimension. At the same time, in the process of analyzing Grin's novels, the dominance of the spring and summer seasons, morning as a significant time of the day, as well as the predominance of youth in the age characteristics of the characters, was established. This suggests that in each of the above time cycles, the mythology of the beginning is significant for Grin.

In the "Scarlet Sails" fairytale, the above-mentioned structural elements of the artistic world of Grin's novels are highlighted, which are traced in various versions in each of his novels. Thus, the systemic nature of intertextual connections between all the novels of the writer has been established. This allows us to characterize them as a metanovel structure, which is endowed with all the signs of artistic unity and genetically goes back to the first significant writer's work – the novel "Scarlet Sails".

Key words: metanovel, prose, artistic picture of the world, artistic unity, symbol, typology of literary heroes, mythopoetics.

АННОТАЦИЯ

Белогорская Л. В. Романы А. Грина как художественное единство: мотивика, символика, хронотоп, типология характеров. – Квалификационный научный труд на правах рукописи.

Диссертация на соискание научной степени доктора философии по специальности 10.01.02 «Русская литература» (035 – Филология). – Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова, Киев, 2020.

Содержание аннотации

Диссертация посвящена исследованию художественного мира романов Александра Грина – писателя, чей подлинный масштаб и значение стали осмысляться сравнительно недавно. Долгое время его воспринимали лишь как автора приключенческой литературы для юношества. Сейчас исследователи все чаще рассматривают А. Грина в контексте его эпохи – Серебряного века, ее поэтики, круга образов и приемов. В фокусе внимания многих современных литературоведов – новаторство Грина-прозаика, его писательская техника, роль модернистских, символистских, импрессионистских структур и смыслов в его творчестве. В современном исследовательском контексте А. Грин предстает как крупнейший мастер-новатор, представитель модернистской прозы, автор многослойных полифонических текстов, сочетающих приключенческий сюжет со сложной символикой и философским подтекстом.

Литературоведы неоднократно обращали внимание на целостность художественной картины мира Александра Грина. Мир произведений А. Грина сразу был осмыслен как особая реальность, созданная не в единичных текстах писателя, а во всей совокупности его произведений. В данной работе выявлено, что романы писателя в совокупности представляют собой особый тип единства. Множественные разноуровневые связи между всеми его романами дают возможность говорить о создании А. Грином единого метароманного комплекса, отразившего авторский миф

о мире, что соответствует общей тенденции в литературе эпохи рубежа XIX–XX вв., проявляющейся в тяготении к циклизации, к объединению отдельных произведений в метажанровые и метатекстуальные единства. Это присуще модернистским и, в частности, символистским художественным направлениям.

В работе проанализированы такие черты гриновской художественной картины мира: метатекстуальное единство романного корпуса писателя, наделенное четко выявляемыми константными характеристиками; связь метатекстуальной целостности романов А. Грина с символизмом как формирующим контекстом для этого писателя; генеративная (порождающая) функция повести «Алые паруса» по отношению к романам А. Грина. Рассмотрены такие характеристики художественного мира писателя, как: типологии образов главных персонажей («герой-чудотворец» и «девушка – живое стихотворение»); художественное пространство; художественное время; а также основные мотивы и символы, присутствующие во всех романах писателя.

Данные компоненты авторской картины мира выявлены также в повести-феерии «Алые паруса», которая предшествовала написанию всех романов А. Грина. Установлено, что это произведение является истоком гриновского мифа о мире, зерном его художественной целостности. Именно с него начинается зрелый период творчества писателя и формируется индивидуально-авторская картина мира, в которой символистское «двоемирие» оформляется в оригинальную гриновскую модификацию.

В работе рассмотрена особенность гриновского «двоемирия». Отмечено, что ранний период творчества писателя знаменуется мыслью о несоединимости сакрального и профанного начал, искусства и жизни. Начиная с феерии «Алые паруса» гриновский миф о мире кардинально меняется. Сакральный и профанный уровни бытия становятся взаимопроницаемыми. Если в ранний период в произведениях А. Грина присутствовала мысль о недостижимости идеала: главные персонажи, соприкасаясь с ирреальным миром, не обретали гармонии небесного и земного, то, начиная с феерии «Алые паруса», гриновские герои не только обретают возможность

проникнуть в сакральный мир, но и делают мир неведомого, чудесного доступным для других людей, в частности для своих возлюбленных.

Первым героем, положившим начало новому типу гриновских персонажей, которого мы вслед за автором назовем «чудотворцем», стал капитан Грэй. В следующих трех романах «герой-чудотворец» представлен в образах Друда, Ганувера и Гарвея. Это персонажи рыцарского тира альтруистических героев, которым удается преодолеть противостояние сакрального и профанного мира. Но главное, что отличает «героя-чудотворца» от других гриновских образов, – это обязательное совершение чуда, а именно воплощение сакральной реальности в профанном мире, которое оставляет неизгладимый след в сердцах других людей. Таким чудесным отблеском нездешнего мира становятся корабль с алыми парусами, волшебный дворец из «Золотой цепи» и просто дом с садом, обитатели которого слышат голос Бегущей по волнам.

В «Алых парусах», помимо «героя-чудотворца», в образе Ассоль формируется главный женский образ гриновской картины мира, который автор определил как «девушка – живое стихотворение». Основные черты этого типа героини, представлены далее в разнообразных вариантах во всех романах писателя. Обладая способностью творчески преображать жизнь благодаря видению духовной сущности явлений предметного мира, Ассоль и следующие за ней героини данного типа становятся актуализацией символистской идеи «жизнетворчества». «Девушка – живое стихотворение» является связующим звеном между физическим и духовным мирами и перекликается с символистским образом Вечной Женственности (Души Мира).

В работе были проанализированы все варианты указанных типов героев во всех романах А. Грина и обнаружены переклички, связующие их в метароманное единство.

В архитектуре гриновской картины мира и ее ключевых образов выявлена троичная структура, в соответствии с которой пространственно-временные элементы картины мира и любой ее значимый образ можно разделить на три уровня: 1) событийный, 2) душевный (психологический) и 3) духовный (трансцендентный,

метафизический, связанный с религиозно-духовным измерением). Этой троичностью обусловлена специфика символизации образов героев А. Грина и особенность фабульной структуры его романов.

Единство общих принципов и образных доминант присуще также хронотопу романов А. Грина – их пространственно-временному уровню. Его специфика не менее показательно представляет романский корпус писателя как метатекстуальное единство. В гриновском хронотопе сохраняется символистский принцип «двоемирия», обуславливающий его особенность в делении на «сакральную» и «профанную» области и в стремлении к мифологизации пространственно-временных образов. При этом троичная смысловая структура (событийный – душевный – духовный уровни) сохраняется также и в пространственно-временных деталях гриновского метаромана.

Данные общие характеристики хронотопа выявлены в повести-феерии «Алые паруса» и затем прослежены во всех романах писателя. Установлено, что «Алыми парусами» задано устойчивое оформление «двоемирия» в романах А. Грина топосами моря (сакральный уровень) и суши (профанный уровень).

В феерии «Алые парусах» также присутствуют топосы, далее вариативно отображенные в каждом из последующих романов: топос пути, в частности морского плавания как пути внутрь себя, путешествия в мире духа; топос дома как замкнутого индивидуального пространства (пространства души); топосы замка (дворца, богатого дома), сада, леса и трактира. Отдельно было рассмотрено пространство феерии как место проявления чудесного в обыденном мире (цирк, маскарад, театр).

Особенности художественного времени, выявленные в «Алых парусах», также соответствуют символистской природе гриновского творчества и его смысловой структуре (жизненный, душевный, духовный планы). Основной сюжет метаромана писателя – поиск счастья через череду испытаний, инициаций и его обретения в духовном измерении обуславливает суточный, годовой и возрастной циклы временного потока в произведениях А. Грина. Время в романах писателя, как и в других образцах модернистской литературы, мифологизировано и наделено

определенным ценностным значением. Преобладание в метароманном мире писателя весенней и летней поры года, утра как значимого времени суток, а также юности в возрастных характеристиках героев говорит о том, что в каждом из вышеприведенных временных циклов для А. Грина значимой является мифология начала. Ночь для писателя – это особенная, сакральная, вневременная часть суток, когда время останавливается и открывается вечный план бытия. Если утру в годовом цикле гриновского времени соответствует весна, а в возрастном – юность, то ночь не имеет сезонных и возрастных соответствий в образности романов писателя, так как ни зима, ни старость не являются приоритетными в художественной мифологии гриновского метаромана.

В феерии «Алые паруса» выделены названные выше структурные элементы художественного мира романов А. Грина, которые прослежены в разнообразных вариантах в каждом из его романов. Таким образом, установлен системный характер межтекстовых связей между всеми романами писателя. Это позволяет охарактеризовать их как метароманную структуру, которая наделена всеми признаками художественного единства и генетически восходит к первому значимому произведению писателя – повести «Алые паруса».

Ключевые слова: метароман, проза, художественная картина мира, художественное единство, символ, типология литературных героев, мифопоэтика.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації в наукових фахових виданнях України

1. Белогорская Л. В. Модель мира в романе «Бегущая по волнам» Александра Грина. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 15, Т. III (156). С. 307–313.
2. Белогорская Л. В. Пространственные символы в романах Александра Грина. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. Вип. 16, Т. IV (166). С. 356–360.
3. Белогорская Л. В. Модель мира в романах Александра Грина. *Філологічні науки: зб. наук. праць / Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2014. Вип. 18. С. 76–82.
4. Белогорская Л. В. Пространственные доминанты романного мира Александра Грина. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2016. Вип. 75. С. 75–80.
5. Белогорская Л. В. Специфика художественного пространства феерии А. С. Грина «Алые паруса». *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18, Т. V (180). С. 251–259.

Публікація в зарубіжному науковому періодичному виданні

6. Белогорская Л. В. Особенности художественного мира последних романов Александра Грина. *Вісник МДУ імя А. А. Куляшова (Навукова–метадычны часопіс)*. – Магілёў, 2018. № 2 (52). С. 82–87.

Публікація у науковому виданні, що входить до міжнародної наукометричної бази даних Index Copernicus International

7. Белогорская Л. В. Многоплановость символического образа Несбывшегося в повести А. Грина «Бегущая по волнам». *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Соціальні комунікації*. 2019. Том 30 (69). № 4. С. 154–160.

Публікації в інших літературних виданнях

8. Белогорская Л. В. В поисках несбывшегося. *Радуга (Журнал художественной литературы и общественной мысли)*. К., 2011. Вып. 3. С. 142–148.

9. Белогорская Л. В. Символика романа А. Грина «Блистающий мир». *Русский язык и литература в школе и вузе*. К., 2012. № 1. С. 16–21.

10. Белогорская Л. В. Воспоминания об Александре Грине Веры и Нины Грин. *Радуга (Журнал художественной литературы и общественной мысли)*. К., 2012. Вып. 5–6. С. 129–135.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	7
АННОТАЦІЯ.....	12
ВСТУП	21
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	27
1.1. Проблеми метатекстуальної цілісності та художньої картини світу в літературознавстві	27
1. 2. Основні напрями грінознавчих досліджень	36
Висновки до розділу 1	66
РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ МЕТАРОМАННОГО СВІТУ	
О. С. ГРІНА	68
2.1. Феєрія «Червоні вітрила» як інваріантна модель міфопоетичної картини світу романів О. С. Гріна	68
2.1.1. Ранній, зрілий та пізній періоди створення грінівського міфу про світ.....	68
2.1.2. Формування міфопоетичних образів-типів «героя-чудотворця» й «дівчини – живої поезії» у повісті «Червоні вітрила»	71
2.1.3. Особливості символічної смислової структури образів роману	81
2.2. Варіативний розвиток образів-типів «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» у романі «Сяючий світ»	88
2.3. Послідовна еволюція основних міфопоетичних образів-типів метароманного світу О. С. Гріна в романі «Золотий ланцюг»	108
2.4. Підсумкове втілення міфопоетичних образів-типів «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» в романі «Та, що біжить по хвилях»	113

2.5. Трансформація образної системи метароманного світу О. С. Гріна в останніх романах письменника	128
Висновки до розділу 2.....	144
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР І ЧАС У МЕТАРОМАННОМУ СВІТІ	
О. С. ГРІНА.....	147
3.1. Простір моря	148
3.2. Простір шляху.....	153
3.3. Простір дому	164
3.4. Простір саду.....	177
3.5. Топоси лісу, трактиру, в'язниці та феєричний простір.....	183
3.6. Художній час	191
Висновки до розділу 3.....	204
ВИСНОВКИ.....	207
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	212

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Твори О. Гріна здобули популярність, яка не слабшає з часом, проте літературознавче вивчення феномену цього письменника, можна вважати, тільки починається, оскільки лише зараз формується об'єктивне підґрунтя грінознавства, вільного від літературно-критичних ярликів та ідеологічних штампів попередніх епох. До останніх належить, наприклад, зарахування О. Гріна до когорти дитячо-юнацьких авторів, твори яких потрібно сприймати тільки в контексті авантюрно-романтичної белетристики (Ц. С. Вольпе, В. С. Вихров, К. Л. Зелінський, К. Г. Паустовський, М. С. Шагінян, М. О. Щеглов). Ці усталені твердження призвели до того, що вивчення творчості О. Гріна довгі роки було справою ентузіастів-аматорів, а наукові дослідження, присвячені творчості цього письменника, мали насамперед спорадичний, а не систематичний характер.

Засади наукового грінознавства були закладені лише у 1970–1980 рр. працями перш за все М. О. Кобзєва та В. Є. Ковського. Однак художня природа прози О. Гріна поки що повністю не висвітлена: не виявлені й не систематизовані її генеалогічні джерела, не уточнена специфіка методу письменника, до кінця не ідентифікована жанрова специфіка його романів.

Зрештою, визначення «Грінландія», що вперше з'явилося у критичній статті К. Л. Зелінського і вживається стосовно світу, вибудованого у прозі О. Гріна, й досі застосовується переважно в необов'язковому, образному значенні, тоді як особливості художньої картини світу письменника, константи, що забезпечують її впізнаваність та цілісність, лише починають привертати увагу академічної науки про літературу. Отже, це дослідження покликане продовжити й розвинути вивчення картини світу О. Гріна на матеріалі його романів, що позиціонуються як метажанрова художня єдність, цілісність якої зумовлена єдністю картини світу, створеної в усіх творах, що складають цей метароманний корпус.

Актуальність цієї дисертаційної роботи зумовлена тим, що в грінознавстві вже складається певна традиція бачення творів письменника як метатекстуального цілого (див. роботи В. Бааль, І. К. Дунаєвської, В. Є. Ковського, Л. Михайлової, Т. О. Парамонові, В. В. Харчева, Ю. В. Царькової), однак чітко не визначені ні межі та структура цього метатексту, ні параметри його дослідження; всебічно не описані константи художнього світу, в якому втілено цю метатекстуальну єдність. Проте, якомога точніший аналіз світомоделюючих факторів прози О. Гріна, як видається, відкриває шлях до уточнення уявлень і про метод письменника, і про належність його творів до масового, популярного чи до елітарного, інтелектуального сегментів літературного поля, а це саме ті проблеми, котрі залишаються нез'ясованими і найбільш дискусійними у грінознавстві.

Для продуктивного вивчення художнього світу О. Гріна необхідно також більш чітко розібратися в його жанровій структурі та ієрархії. У цій роботі ми дотримуємося думки, що найбільш цілісно й концептуально картина світу письменника відобразилася в його романістиці, тому саме романний корпус творів становить ядро художньої системи, тоді як новелістика займає в ній більш периферійне місце. Саме тому найактуальнішим є вивчення саме романної метатекстуальної єдності як основного втілення художньої картини світу О. Гріна.

Усі романи О. Гріна як єдиний метатекст поки що не досліджувалися в літературознавстві, хоча «за замовчуванням» сприйняття їх як єдиного цілого властиве багатьом сучасним дослідженням прози О. Гріна (Т. Є. Загвоздкіна, П. Кастан, М. О. Кобзев, О. А. Козлова). Отже, можна констатувати, що виникла необхідність від інтуїтивного сприйняття романної «Грінландії» як єдиного цілого перейти до аналітичного осмислення цього феномену. Настав час більш чітко виявити характер взаємозв'язків між романами письменника, визначити фактори, що забезпечують їх функціонування як метатекстуальної єдності, розглянути у часі внутрішню динаміку та логіку розгортання цієї метароманної цілісності – від «Червоних вітрил» до пізніх романів. Виконанню цього завдання також сприяє

розвинута протягом останніх десятиріч методологія досліджень метажанрових художніх єдностей (праці В. В. Єрофєєва, В. С. Кисельова, Х. Костова, Н. М. Малигіної, Н. Є. Медніс, М. М. Мелікян) та історико-літературні джерела, що дозволяють отримати більш точне уявлення про творчий процес О. Гріна: спогади про письменника, біографічні й текстологічні знахідки грінознавців останніх років (Ю. О. Первова).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі світової літератури та теорії літератури в рамках комплексної наукової теми факультету іноземної філології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова «Поетика і аксіологія літератури: проблеми дослідження і викладання» (протокол № 9 від 27. 01. 2016 р.).

Тему роботи затверджено на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 12 від 05. 04. 2018 р.).

Мета роботи – виявлення структурно-змістових елементів романістики О. Гріна, завдяки яким у ній формується єдиний художній світ, що дозволяє розглядати корпус романів письменника як метароманну єдність.

Відповідно до мети дослідження визначено такі **завдання**:

1) систематизувати актуальні для сучасної русистики уявлення про специфіку прози О. Гріна та про загальні закономірності формування художнього світу його романів;

2) проаналізувати історико-літературні та біографічні передумови до формування метароманної єдності у прозі О. Гріна;

3) проаналізувати на рівні системи персонажів і хронотопу феєрію «Червоні вітрила» як інваріант, з якого в подальшій творчості письменника розгортається метароманне ціле;

4) проаналізувати варіанти модифікацій заданих у «Червоних вітрилах» типів «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» в наступних романах О. Гріна;

5) виявити та проаналізувати в романістиці О. Гріна варіанти просторово-часових домінант його художнього світу, що беруть початок у «Червоних вітрилах».

Об'єкт дослідження – весь корпус романів О. Гріна, зокрема й незавершений роман «Недоторка».

Предмет дослідження – структурно-змістові константи, що забезпечують єдність метароманного художнього світу письменника й беруть початок у романі «Червоні вітрила» як в інваріантній моделі грінівської романістики.

Методи дослідження. Під час створення понять про романістику О. Гріна як єдину художню систему метажанрового типу, що має константні структурні й семантичні характеристики, застосовувались методи структурно-семіотичного і системного аналізу. Під час виявлення смислових домінант, а також універсальних та індивідуальних значень символіки романів О. Гріна було застосовано історико-типологічний метод у поєднанні з елементами компаративного й міфопоетичного аналізу художнього тексту. Історико-біографічний метод використовувався для виявлення (авто)біографічних контекстів і соціально-історичних обставин, що вплинули на формування художнього світу романів О. Гріна.

Теоретико-методологічною базою дослідження є здобутки науковців, присвячені категорії художнього світу літературного твору та його архітектоніці (праці М. М. Бахтіна, Д. С. Лихачова, Ю. М. Лотмана, В. Є. Халізева, А. Д. Хуторянської), а також жанрологічні наукові розробки з проблеми метароману (В. В. Єрофєєв, Х. Костов, Н. М. Малигіна, М. М. Мелікян).

Аналіз романістики О. Гріна здійснено з урахуванням сучасних уявлень про зміну літературних епох і напрямів у російській літературі на межі XIX–XX ст. й у першій третині XX ст. Ідентифікація методу О. Гріна та його співвіднесення з тогочасними провідними художніми течіями здійснювалися з опорою на праці дослідників російського символізму (Елліса, Є. Г. Еткінда, В. І. Іванова, З. Г. Мінц), а також з урахуванням основних підходів, розроблених сучасним грінознавством (роботи Т. Е. Загвоздкіної, Поля Кастана (Paul Castaing), М. О. Кобзева, О. А. Козлової,

А. В. Ляховича, О. Л. Максимової, В. А. Романенко, Н. В. Сапригіної, Г. М. Темненко, Є. О. Яблокова).

Наукова новизна дисертаційного дослідження зумовлюється тим, що в ньому:

– вперше цілісно проаналізовано комплекс структурно-семантичних констант, що забезпечують єдність художнього світу всіх романів О. Гріна;

– виявлено функцію повісті «Червоні вітрила» як джерела інваріантних образних і мотивно-сюжетних моделей, що усталено варіюються у всіх наступних романах О. Гріна;

– простежено динаміку розгортання метароманного художнього світу О. Гріна від тексту-джерела («Червоні вітрила») до пізніх модифікацій на рівнях типології образів головних персонажів, а також характеристик художнього простору й часу;

– встановлено логіку зміщення аксіологічних акцентів у пізніх романах О. Гріна в контексті зміни історико-культурних обставин епохи;

– доповнено та уточнено інтерпретації символіки романів О. Гріна (зокрема, встановлена трирівнева структура символу в романах письменника) в контексті прийнятої в роботі концепції його творчості як символічної за своєю природою;

– уточнено, конкретизовано та систематизовано функції християнського культурного контексту під час формування ключових світомоделюючих символів та образів героїв метароману письменника.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості їхнього застосування для лекційних курсів з історії російської літератури першої третини ХХ ст., теоретичної та історичної поетики, жанрології, для проведення практичних занять зі світової літератури та підготовки шкільних уроків за темою творчості Олександра Гріна, під час написання філологічних кваліфікаційних робіт різних рівнів.

Особистий вклад здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням. Цитатне використання робіт інших дослідників оформлено за допомогою відповідних посилань.

Апробація результатів дисертаційної роботи. Основні положення і результати роботи представлені у виступах на таких конференціях: XXI та XXII Міжнародних наукових конференціях «Грінівські читання», м. Феодосія (2010 р., 2012 р.); XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVI. XXVII Міжнародних наукових конференціях «Мова і культура» імені Сергія Бураго, м Київ (2012 р., 2013 р., 2014 р., 2015 р., 2016 р., 2017 р., 2018 р.); Міжнародній науковій конференції «Сучасність класики», присвяченій пам'яті професора Р. М. Піддубної (22–24 вересня 2016 р., Харків, ХНУ ім. В. Н. Каразіна); II Міжнародній науковій конференції «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми стратегії дослідження» (26–27 квітня 2018 р., м. Київ, НПУ ім. М. П. Драгоманова); Всеукраїнській науково-практичній конференції XXII Грінівські читання в Києві «Олександр Грін і XXI століття» (27 вересня 2019 р., м. Київ, ТНУ ім. В. І. Вернадського).

Публікації. За результатами дослідження опубліковано 10 статей, з них 5 – у фахових виданнях України, 1 – в іноземному науковому виданні, 1 – у науковому виданні, що входить до міжнародної наукометричної бази даних Index Copernicus International (Республіка Польща), 3 – в інших літературно-критичних виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотацій трьома мовами, списку опублікованих праць автора, вступу, трьох розділів (з відповідними підрозділами), висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (220 позицій). Загальний обсяг роботи – 233 сторінки, з них – 211 основного тексту.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Проблеми метатекстуальної цілісності та художньої картини світу в літературознавстві

Поняття «метатекст», незважаючи на поширене використання цього терміну, залишається ще недостатньо дослідженим у літературознавстві. Цей термін почали широко використовувати в лінгвістиці після появи статті А. Вежбицької «Метатекст в тексті» (1978) [24]. У статті автор розглядає текст як «двотекст», що складається з висловлювання про предмет і висловлювання про саме висловлювання, а функція метатексту, на думку дослідниці, полягає в тому, щоб прояснити «семантичний візерунок основного тексту». Тому досить природно, що, насамперед, це поняття взяли на озброєння лінгвісти (роботи І. Т. Вепревої, М. В. Ляпон, А. Н. Ростової, В. А. Шаймієва та ін.). Зазначимо, що терміном «метатекст» у мовознавстві визначається не системне текстове утворення, а наявний у мові набір спеціальних (мета)елементів, що супроводжують основний текст (вставні слова, конструкції тощо).

Дослідник Кім Хьон Йон у своїй роботі «Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике» (2004) звертає увагу на різне розуміння лінгвістами й літературознавцями поняття «метатекст». Якщо А. Вежбицька стверджує, що за своєю природою «двотекст» не може бути текстом зв'язним, що відповідає суто лінгвістичній інтерпретації цього терміну, то з літературознавчої точки зору «поэтический метатекст является именно связным текстом – в нем гетерогенные компоненты, сохраняя свою природу, создают некое „нелинейное” целое» [71].

У сучасному літературознавстві в поняття «метатекст» вкладається різний зміст. Ю. М. Лотман, використовуючи термін «метамова», має на увазі другу мову, яка використовується для опису першої. Призначення цієї другої мови – визначення коду

для опису тексту. Отже, «метатекст» для дослідника є кодом, за допомогою якого розшифровується перша мова [103].

Кім Хьон Йон зауважує, що «если для лингвистики метатекст – это двутекст, состоящий из гетерогенных компонентов, а для семиотики – код, то в литературоведении под метатекстом понимают текст, обращенный не только к предмету, но и к авторскому слову о нем» [71]. Саме так розглядає поняття метатекст у своєму дисертаційному дослідженні «Метатекст в постмодерністском литературном нарративе» К. Є. Барінова «Благодаря МТ, – пише дослідниця, – в поле зрення читателя оказываются не только описываемые события вымышленного мира (как в традиционном нарративе), но и персона самого писателя, а также история написания произведения» [10, с. 10].

І. П. Ільїн, інтерпретуючи у своєму словнику постмодерністський термін «авторська маска», наводить думку американського критика К. Мамгрена про те, що «писатели-постмодернисты расширяют художественное пространство произведения за счет „метатекста“, под которым понимаются все коннотации, добавляемые читателем к денотативному значению слов в тексте, т. е. „простому текстуальному смыслу“» [64].

Цікаву думку висловлює французький літературознавець Жерар Женетт. У своїй книзі «Палимпсесты: литература во второй степени» (1982; рос. переклад 1989) він інтерпретує термін метатекстуальність як коментувальне й часто критичне посилення на свій же претекст [52].

Н. Є. Медніс у книзі «Поэтика и семиотика русской литературы», аналізуючи поняття «сверхтекст», звертає увагу на «описанную В. Я. Проппом метаструктуру русской волшебной сказки, где „все сказки трактуются как одна сказка, состоящая из 31 синтаксического элемента“» [113]. Зауважимо, що тут термін «метаструктура» використовується у значенні єдності художнього світу. Дослідниця наводить думку О. К. Жолковського та Ю. К. Щеглова про те, що «текстообразующими на сверхтекстовом уровне могут быть такие дефиниции, как тема (мотив) и/или поэтический мир» [113]. Прагнення авторів під час аналізу системи текстів відтворити

якийсь спільний для них інваріантний текст дослідниця вважає шляхом до створення певного «надтексту». «Следует отметить также, – зауважує Н. Є. Медніс, – что всякий свертхтекст существует в литературе как реальность, но подлинно осознается и видится во всех своих очертаниях лишь при аналитическом его описании, то есть при более или менее успешном, более или менее полном воссоздании его в форме метатекста» [113]. Тут термін метатекст вживається, як бачимо, у значенні єдності художніх текстів, об'єднаних темою, мотивом або «поетичним світом» творів. У такій же інтерпретації для позначення художніх єдностей використовує термін «метатекст» В. С. Кисельов у дисертації «Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе конца XVIII – первой трети XX века» [72]. Дослідник розглядає авторські збірники, альманахи, цикли, журнальні проєкти та художні ансамблі як структурні утворення, що представляють типи й форми метатексту, який інтерпретується ним як «тип коммунікативно-повістувального цілого». У цьому ж значенні вживає термін «метасюжет» стосовно творчості А. П. Платонова Х. Костов. Посилаючись на роботи Н. М. Малигіної [108], він зауважує, що «платоновское творчество обладает единым сюжетным пространством, которое реализуется использованием в разных произведениях примерно одной и той же сюжетной модели, которая, в свою очередь, строится из повторяющихся из произведения в произведение мотивных блоков; микросюжетов» [90, с. 76].

В. В. Єрофєєв, прагнучи позначити єдність романів В. Набокова, як визначення їх цілісності вводить термін «метароман». У своїй праці «Русский метароман Владимира Набокова, или в поисках потерянного рая» дослідник пояснює: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что целый ряд романов писателя группируется в метароман, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок, предполагающих известную инвариантность решений одной и той же фабульной проблемы» [51]. При цьому В. В. Єрофєєв

зауважує, що твори Ф. М. Достоевського як безпосередні попередники набоківського метароману також мають метароманну структуру.

Термін «метароман» уживається в такому ж значенні й у дисертаційному дослідженні М. М. Мелікян «Художественная структура бытия в метаромане Ф. М. Достоевского („Преступление и наказание”, „Идиот”, „Бесы”))». Поняття «метароман» Ф. М. Достоевського дослідниця інтерпретує як «структурно-смысловое единство произведений, обладающих самостоятельной эстетической ценностью, при наличии глубоких и сложных структурно-семантических связей разных уровней, обеспеченных существованием романтического по своей природе праварианта, в данном случае „Жития великого грешника”» [116, с. 3].

Використання поняття метароман у літературознавстві зустрічається і в інших значеннях. Наприклад, А. В. Злочевська у праці «„Мастер и Маргарита” М. А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в.» визначає цей роман М. А. Булгакова як метароман про Ісуса Христа. Тут поняття метароман вживається не для позначення художньої єдності кількох романів, а для позначення жанру твору, що містить «надфізичний» сенс, як «містико-релігійний метароман» [57].

У дисертаційному дослідженні В. Б. Озкан «Метароман как проблема исторической поэтики» зміст поняття «метароман» визначається так: «это двухплановая художественная структура, где предметом для читателя становится не только „роман героев”, но и мир литературного творчества, процесс создания этого „романа героев”» [138, с. 4]. Тобто, метароман «трактует проблему соотношения искусства и действительности, неизменно сохраняя принципиальную двухплановость, отличающую его от любого другого жанра» [138, с. 4].

З огляду на різнопланове вживання в літературознавстві понять метароман і метатекст, у дисертаційній роботі ми використовуємо ці терміни за В. В. Єрофєєвим для позначення текстових і романних єдностей, де текстоутворюючим елементом метатексту (за О. К. Жолковським та Ю. К. Щегловим) є «поетичний світ», тобто художній світ автора. У зв'язку з цим необхідно детальніше розглянути поняття

поетичного (художнього) світу, художньої картини світу як робочі літературознавчі категорії нашого дослідження.

Історія розроблення цього питання починається зі статті Д. С. Лихачова «Внутренний мир художественного произведения», опублікованій у журналі «Вопросы литературы» (1968), де вчений порушує революційне для того часу питання про те, що завдання письменника – це не тільки правильне зображення дійсності. Вчений зауважує, що під час вивчення художнього твору, перш за все, доцільно звертати увагу на те, «каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое художественное целое» [98].

М. М. Бахтін, говорячи про художній світ твору, вживає терміни «образ світу» і «картина світу» як синонімічні. Вчений вважає, що «мир художественного видения есть мир организованный, упорядоченный и заверщенный помимо заданности и смысла вокруг данного человека как его ценностное окружение» [11]. Дослідник також використовує поняття «модель світу» як більш широке порівняно з поняттям «образ світу».

Ю. М. Лотман у своїх «Лекциях по структурной поэтике» говорить про моделювання дійсності за допомогою мистецтва. Художній твір – це художня модель світу, яка водночас і відображає об'єктивну дійсність, і «свідчить про авторський світогляд», оскільки структура моделі є «відображенням структури свідомості автора» [102, с. 25]. У статті «Художественное пространство в прозе Гоголя» вчений стверджує, що «художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений» [104].

На необхідність уведення в науковий обіг терміну «художня картина світу» вперше звернув увагу Б. С. Мейлах. У статті «Философия искусства и художественная картина мира» автор визначив термін «художня картина світу»: «воссоздаваемое

всеми видами искусства синтетическое панорамное представление о конкретной действительности тех или иных пространственных диапазонов» [114, с. 120].

Т. А. Чернова у дисертації «Художественная картина мира, „экологическая ниша” и научная фантастика» звертає увагу на відмінність художньої картини світу, яка створюється «в искусстве, творчеством художников и писателей», і реальної дійсності [195, с. 57]. Говорячи про картину світу художнього твору, Е. П. Воронцова зауважує, що «это особый тип реальности, который характеризуется своим особым пространством (реальным и воображаемым), своим ощущением времени, своим особым психологическим миром и нравственной стороной» [28, с. 57].

Багато дослідників використовують терміни «поетична картина світу», «поетичний світ». У О. К. Жолковського та Ю. К. Щеглова «понятие поэтического мира рассматривается как экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора» [53]. Так само й О. В. Тиришкіна розглядає поетичну картину світу та художню картину світу письменника як синонімічні поняття: «Между художественным текстом и жизненным опытом автора стоит инвариантный и неповторимый „поэтический мир”. Поэтический мир выступает как воплощение в поэтическом идиолекте индивидуальной языковой картины мира» [183, с. 31]. Н. А. Кузьміна вважає, що поетичну картину світу реконструює сукупність творів певного автора: «образ мира, смоделированный сквозь призму сознания художника как результата его духовной активности» [92, с. 119]. Найповніше визначення «поетичної картини світу» пропонує Н. С. Болотнова. На думку дослідниці, поетичну картину світу потрібно розуміти як «созданный творческим воображением автора художественный мир, воплощенный в образной форме в соответствии с определенными интенциями, являющийся объектом познавательной активности читателя» [15, с. 20].

Як бачимо, поняття художньої (поетичної) картини світу ще не достатньо розроблене в літературознавстві. Однак кількість дисертаційних робіт, виконаних у 2000-х роках, говорить про поширення цього поняття. У дисертації «Роман

Д. С. Мережковского „Александр 1”: художественная картина мира» (2004) А. М. Міхін пояснює причини популярності цього терміну: «Во-первых, данный термин одновременно способен описать как формальные, так и содержательные стороны литературного произведения и целого направления; биографический и мировоззренческий аспекты творчества писателя и т. д. Во-вторых, он вбирает в себя то содержание, для объяснения которого ранее требовались многочисленные термины: тема, идея, образная система, композиция, хронотоп, сюжет, стиль и пр. Наконец, вторгаясь в область биографии и эволюции мировоззрения писателя, он позволяет легко переходить от одной методологии к другой» [124]. У це поняття, на думку вченого, входять сюжет, композиція, хронотоп, а також людина як автор і персонажі (типології героїв) в її ставленні до оточення, суспільства, природи.

К. В. Ковіна вважає, що «художня картина світу» – це «научная реконструкция художественной реальности, заключенная в литературном произведении, путем системного и структурного ее описания» [79, с. 9]. У дисертації «Художественная картина мира в романе Ф. М. Достоевского „Братья Карамазовы”: время, пространство, человек» (2005) К. В. Ковіна використовує категорію «картина світу» для опису законів розвитку сюжету співвідносно з основними категоріями художнього буття (художній простір, художній час, герой).

Цікаве трактування поняття картини світу в дисертації Ю. М. Корабліної «Художественная картина мира в мемуарных произведениях В. П. Катаева» (2006). На думку дослідниці, «она создаётся следующими приёмами: соединение разных повествовательных и временных планов, разворачиваемое с помощью нескольких разновидностей деталей; ретроспективное видение событий; ассоциативно-хронологический принцип повествования; психологически объективное раскрытие индивидуальности в субъективно воспринятых событиях; использования сюжетных и внесюжетных конструкций; расширение функций автора (от повествователя до рассказчика)» [89].

У дисертаційному дослідженні Н. Ю. Смоліної «Художественная картина мира в поэме А. Блока „Возмездие”» (2009) «под художественной картиной мира понимается символическое воспроизведение действительности в художественных образах и сюжете, иерархическая модель художественного мира произведения, выстраиваемая на основе историзма, объективной картины мира, преломленной через авторское мировосприятие и миропонимание» [173, с. 3]. Н. Ю. Смоліна вважає, що уявлення про простір і час є «устойчивыми константами авторской картины мира», виступаючи «миромоделирующими» категоріями, вони конкретизують «аналитическую модель действительности» [173, с. 3].

Н. Ф. Брикіна у дисертації «Художественная картина мира в прозе Венедикта Ерофеева» (2009) спирається на теоретичні положення Д. С. Лихачова, викладені у статті «О внутреннем мире художественного произведения». Метою своєї праці дослідниця вважає «раскрытие художественной картины мира в прозе Венедикта Ерофеева как оригинальной структуры, обладающей параметрами, общими для всего творчества писателя» [17, с. 4].

В. Є. Халізов у своєму підручнику для вищих навчальних закладів «Теория литературы» (2002) дає теоретико-літературне обґрунтування категорії картини світу в літературознавстві. Вчений співвідносить категорію картини світу з «різними уявленнями про універсум» [188, с. 21]. Важливою складовою картини світу В. Є. Халізов називає «совокупность пространственно-временных представлений: конечность и бесконечность пространства; соотношения между постоянством и стабильностью (устойчивые структуры и их состояния), с одной стороны, и процессуальностью (движение универсума во времени) – с другой; характер изменений бытия (соотношения цикличности и линейности)» [188, с. 22]. Зрештою, визначальним критерієм сутності картини світу вчений вважає уявлення «о началах гармонии и дисгармонии, о порядке и хаосе в составе универсума» [188, с. 22]. Відповідно до названих параметрів В. Є. Халізов виділяє у сучасному світі три типи картин світу: класичну, неокласичну (або оновлену класичну) і власне неокласичну (або

антикласичну) [188, с. 22]. «Классическая картина (или классическое видение) мира – это понимание бытия как единого, упорядоченного, гармоничного, имеющего неизблемые константы и смысл, а человека – как сущностно и органически причастного этому бытию, в него вовлеченного» [188, с. 22]. Некласична картина світу – це «взгляд на бытие как раздробленное, хаотическое, не имеющее констант, вечно нестабильное, враждебное человеку, в котором тоже все ненадежно и зыбко» [188, с. 23]. Неокласична картина світу містить «представления как об извечной динамике универсума и неустранимых диссонансах в его составе, так и об устойчивости, упорядоченности бытия и его гармонических начал» [188, с. 24].

На розроблення ідей В. Є. Халізева у дисертації Є. Р. Варакіної «Картина мира в лирическом произведении: на материале творчества Г. Иванова и Странника (Д. Шаховского)» [19] звертає увагу І. В. Остапенко. Дослідниця вважає, що у праці Є. Р. Варакіної «сделаны важные шаги по структурированию картины мира в литературоведческом понимании» [140, с. 92]. І. В. Остапенко звертає увагу на те, що у праці Є. Р. Варакіної істотним у визначенні поняття картини світу «является „эмоционально-интуитивное восприятие мира“, или его оценка, которое она называет „мироощущением или мирочувствием“». Йому протиставлені раціональні уявлення про світ, «поддающиеся экспликации с помощью понятий и категорий», які дослідниця називає «суждениями о мире» [140, с. 92].

Проаналізувавши різні погляди на поняття картини світу, що розробляються в різних областях науки, І. В. Остапенко пропонує власне розуміння цього феномена. «Картина мира в сознании человека – это целостное представление об Универсуме, обусловленное мировоззрением» – стверджує дослідниця. А оскільки це уявлення в кожній людині різне, то й картина світу в кожній людині буде «индивидуально неповторимой» [140, с. 96]. «Картина мира – это мир в представлении человека-субъекта. Такой картине присуща целостность, системность, структурность, эксклюзивность. Мировоззрение определяет картину мира; мироощущение, мировосприятие, миропонимание проявляются в картине мира» [140, с. 97]. Таке

уявлення про картину світу перегукується з думкою А. Д. Хуторянської, яка у статті «Картина мира в современной гуманитарной науке» (2012) визначає категорію картини світу як «художественное целое, включающее пространственно-временной континуум с определенными героями, образующими ценностное ядро мира и осваивающими данный тип хронотопа в соответствии с художественным заданием автора, и воплощенное („завершенное”) в словесной ткани произведения» [191 с. 206].

Резюмуючи, можемо зробити висновок, що для всіх досліджень, присвячених художній картині світу, характерні спільні ознаки: виділення таких базових елементів, як простір, час, людина (в іпостасях автора й героїв); акцент на тому, що індивідуальна своєрідність картини світу письменника проявляється у постійній для цього автора образності й тій художній семантиці, яка їй притаманна. Ці спільні ознаки, на думку дослідників, є основою і для такого жанрового утворення, як метароман. Отже, можемо зробити висновок, що у творчості романістів, які тяжіють до створення єдиного світу творів, їх індивідуальна картина світу вичерпно реалізується саме у формі метароманної єдності. У цій дисертаційній роботі романний корпус творів О. Гріна буде проаналізовано саме як метароманне ціле, що втілює грінівську картину світу в єдності творів, які входять до метароманної структури. Параметрами аналізу метароманної єдності будуть критерії, які найчастіше виділяють дослідники метароману та художньої картини світу: простір, час, герої, наскрізні мотивно-образні семантичні комплекси.

1.2. Основні напрями грінознавчих досліджень

На єдність художнього світу Олександра Гріна неодноразово звертали увагу грінознавці. Ідеологічні штампи радянського літературознавства перешкоджали всебічному вивченню його творчості, а погляд на письменника як на майстра авантюрних, романтичних, захопливих сюжетів, що частково зберігається і досі, потрібно визнати більш ніж поверхневим. Олександр Грін як творча особистість

сформувався на перетині двох епох: кінця XIX – початку XX століття («срібна доба» російської літератури) та радянської літератури 20-х років. Творчість О. Гріна зазнала впливу символізму, акмеїзму та інших тогочасних модерністських течій і формувалася в одному ключі з російською (радянською) прозою 1920-х років.

Але літературознавча критика вперто не сприймала О. Гріна як серйозного письменника. На початку XX ст. у ньому бачили лише наслідувача західної авантюрної белетристики, автора тільки пригодницьких творів. Його звинувачували в наслідуванні Брета Гарта, Ф. Купера, Джека Лондона, Майн Ріда, Г. Фільдінга та ін. Критик Г. В. Лелевич, наприклад, стверджував, що О Грін є талановитим епігоном Е. Гофмана й Едгара По. На схожість гринівських оповідань із творчістю Едгара По звертали увагу й багато інших критиків. Наприклад, О. Черновський, аналізуючи збірку «Білий вогонь», так само вказує на подібність творів О. Гріна до символічної фантастики Е. По та гострої авантюристичності А. Конан Дойля [196]. Лише поодинокі критики того часу позитивно оцінювали творчість О. Гріна. Рецензентом, який став на захист письменника, був А. Г. Горнфельд. Він одним із перших на початку літературного шляху О. Гріна розгледів у ньому великого письменника. У своїх «Воспоминаниях об Александре Грине» Ніна Миколаївна Грін, дружина письменника, наводить слова Олександра Степановича: «Горнфельд – единственный культурный литературный критик, который говорил обо мне серьезно и вдумчиво, единственный, написавший обо мне большую критическую статью» [36, с. 39]. Ніна Грін згадує, що ця стаття для письменника на початку його творчого шляху «являлась путеводной звездой и опорой. Статья дала ему надежду на самого себя» [36, с. 39]. А. Г. Горнфельд ще в 1910 р. спростовує існуючу думку про О. Гріна як про епігона й авантюрного автора. Творчість О. Гріна, на думку критика, «это не подделка и не внешняя стилизация... Он хочет говорить только о важном, о главном, о роковом не в быту, а в душе человеческой» [32, с. 145]. У 1917 р. виходить ще одна стаття А. Г. Горнфельда про О. Гріна, де він пише: «Грин незаурядная фигура в нашей беллетристике. Грин все-таки не подражатель Э. По. Он самостоятелен более, чем многие, пишущие

заурядные реалистические рассказы... Грин был бы Грином, если бы и не было Эдгара По» [31, с. 281].

А. Г. Горнфельд мав величезний вплив на творчість письменника не тільки своїми критичними статтями, а й особистою підтримкою. Він оцінив «Червоні вітрила» та розділи з «Сяючого світу» як «сильнейшее из всего написанного» й порадив «в дальнейшем свой творческий путь держать по ним» [36, с. 41]. У 1928 р., коли О. Гріна практично перестали друкувати, думка А. Г. Горнфельда стає для письменника підтримкою й вказівкою на те, що він усе-таки на правильному шляху. Дружина письменника наводить слова Олександра Степановича: «А эпоха мчится мимо нас. Другим же я быть не могу и не хочу. Я наслаждаюсь быть таким, как я есть. Мне горько и гордо. Вспоминаю пророческие слова Горнфельда, что будет нам трудно» [36, с. 85].

М. О. Кобзев указує ще на двох критиків того часу, котрі в числі небагатьох позитивно оцінювали творчість О. Гріна. Це Л. Н. Войтоловський, який бачив у О. Гріні «лицо неподдельного таланта» [74, с. 6], та О. О. Колтоновська, котра вважала, що оповідання О. Гріна дають «...подлинное ощущение современности, как бы трепета окружающей жизни» [74, с. 7].

Після революції письменника почали звинувачувати ще й у відірваності від життя та ідеалізмі. «Ибо сам Грин именно и находится в своеобразной общественной пустоте, – пише С. Динамов, – вне классов (субъективно, а не объективно) и, следовательно, вне живой жизни» [42, с. 74]. Ставлення до творчості О. Гріна літературної критики особливо не змінюється й у 30-ті роки. Наприклад, Ц. С. Вольпе вбачає в О. Гріні лише авантюрного письменника, що наслідує західні зразки [26].

У відірваності від радянської дійсності звинувачує О. Гріна й М. С. Шагінян: «Несчастье и беда Грина в том, что он развил и воплотил свою тему не на материале живой действительности, – тогда перед нами была бы подлинная романтика социализма, – а на материале условного мира сказки, целиком включенного в „ассоциативную систему“ капиталистических отношений» [197, с. 172]. Але

М. С. Шагінян, говорячи про «умовності світу О. Гріна», вбачає в цьому й позитивну сторону, що приваблює до нього читачів. Вона вперше звертає увагу на те, що О. Грін створив свою географію, «вопреки географии нашего земного шара» [197, с. 171], тобто свій умовний вигаданий світ. М. С. Шагінян називає О. Гріна моряком «несуществующего мира». «Но плователем, морским волком, открывателем новых стран, – пише критик, – был А. С. Грин не на морях и океанах, а в той области, которая отвлеченно называется „душой человека”» [197, с. 171]. Отже, М. С. Шагінян уже в 1933 р. говорить про перетин моря в О. Гріна з духовним світом людини, а плавання по морських просторах гринівського вигаданого світу вона пов'язує з дослідженнями письменника в царині людської душі.

У 1934 р. К. Л. Зелінський дає назву гринівському умовному світу: називає його «Грінландія» [56, с. 200]. І хоча К. Л. Зелінський, так само, як і попередні літературознавці, вважає О. Гріна послідовником і наслідувачем Едгара По, що веде постійну «тяжбу» з дійсністю, визначення критиком художнього світу О. Гріна як єдиної країни під назвою «Грінландія» дало змогу літературознавству надалі говорити про єдність художньої картини світу письменника.

Найбільшим поціновувачем творчості О. Гріна у 30-ті роки був К. Г. Паустовський. Він вважав, що сучасники потребують творчості О. Гріна, що люди мають уміти мріяти, а О. Грін у своїх книжках навчає мріяти та втілювати мрію в життя. Його твори сповнені прагнення до осмисленого й прекрасного. Проте, на думку К. Г. Паустовського, романтик О. Грін, на жаль, сповна не відобразив конкретності революційної дійсності.

У 40–50-ті рр. О. Гріна майже перестали друкувати, тому критичних статей про його творчість було мало, окрім різко негативних. Наприклад, пролунало звинувачення письменника в космополітизмі [18].

Новий погляд на творчість О. Гріна започаткувала стаття М. О. Щеглова «Корабли Александра Грина» (1956). Критик уперше назвав творчість О. Гріна «необыкновенной» і підкреслив, що письменник довгий час перебував

в «оскорбительном забвении». Термін «художня картина світу» в той час літературознавці ще не використовували, але з контексту зрозуміло, що критик говорить саме про неї. Заслуга письменника полягає в тому, вважає М. О. Щеглов, що О. Грін «сделал волнующее романтическое фантазерство – страну отроческого воображения – реальным миром, полным жизни, что он подробно описал эту страну и узаконил как естественное и обычное все то, что постные люди полагают оторванным от жизни, чуждым реальному и несбыточным» [201]. Про це ж говорив і В. С. Вихров: «мир юношеского воображения, страну чудесных подвигов и приключений писатель изображает так, будто страна эта и в самом деле существует, будто мир этот зрим и весом и знаком нам в мельчайших подробностях» [25].

Наприкінці 50-х р. виникає інтерес до творчості О. Гріна за кордоном. Починають видавати його твори іноземними мовами, з'являються наукові та критичні статті. Починаючи з 1959 р. виходить низка статей про творчість О. Гріна французьких дослідників: Жана Круаза (Jean Croise) (1959) й Клода Фріу (Claude Frioux) (1961, 1962) [208]. Уперше для французького читача розкривається оригінальність творів О. Гріна, естетичний сенс його «Грінландії». У 1962 р. публікується праця польського дослідника С. Поллака (S. Pollak), в якій твори О. Гріна розглядаються не лише в руслі романтизму, але й зазначаються різні тенденції його творчості [215]. У 60-ті роки, коли під час так званої відлиги у радянській країні виникла необхідність повернути читачам твори забутих і заборонених авторів, серед них був і О. Грін. Проте серйозний літературознавчий підхід до творчості О. Гріна формується лише з кінця 60-х років. Саме в цей час у СРСР і починає оформлятися грінознавство як наука. Її засновником по праву вважають В. Є. Ковського. Кандидатська дисертація вченого «Творчество А. С. Грина. Концепция человека и действительности» (1967) і написана на основі цієї наукової праці монографія «Романтический мир Александра Грина» [80] стали точкою відліку літературної науки про гринівську творчість. В. Є. Ковський у своїх працях вперше говорить про символіку творів, особливості психологізму й поетики, специфіку сюжетно-композиційної системи прози О. Гріна.

Н. Оришук у дисертації «Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители» (2006) [139] зауважує, що В. Є. Ковський – перший радянський літературознавець, якому вдалося подолати «определенные идеологические шаблоны», що диктували «особую точку зрения и критерии оценки», примушуючи розглядати «произведения Грина как литературу для детей и юношества» [139 с. 20]. В. Є. Ковський також порушує проблему художнього світу О. Гріна, говорить про створення письменником «вымышленного художественного мира, границы которого резко расходятся с границами действительности вообще, а, следовательно, и действительности конкретно-исторической» [80, с. 223]. Тут йдеться про перетворення письменником реальності в художній світ «Грінландії». В. Є. Ковський говорить про створену О. Гріном художню модель світу й підкреслює її цілісність. Дослідник звертає увагу на «тематические, образные, ситуативные переключки», які існують між гринівськими творами. Це схожі пейзажі, повторювані імена, міста, посилання на попередні сюжети. «Единство гриновского мира, – пише дослідник, – обнаруживается не только в единстве принципов многократного его изображения, единой „географии“, но и в той общей атмосфере всей его страны, которая ощущается за каждым частным сюжетом. Между произведениями постоянно возникают тематические, образные, ситуативные переключки: рисуются однородные по тону пейзажи, упоминаются одни и те же города, повторяются имена действующих лиц, делаются ссылки на прежние сюжеты, намечаются будущие» [80 с. 259].

Розмову про художній світ О. Гріна продовжила Л. М. Михайлова у книжці «Александр Грин: Жизнь, личность, творчество» (1972). Вона підкреслює особливість художнього світу письменника: «Гриновский сюжет, гриновский пейзаж, гриновский характер... Вместилище красоты, единственное в своем роде, с отсветом нездешности над очень близким, знакомым» [123, с. 160]. Дослідниця вважає, що О. Грін є творцем «своего спутника земли, своего литературного материка» [123, с. 185]. «Межпланетная станция Грина – Гринландия», – так називає Л. М. Михайлова гринівську країну,

створений письменником художній світ. «Образы фантастического цветного мира навсегда завладели Грином», – пише дослідниця [123, с. 185]. Вона вважає, що в О. Гріна «методом объяснения, воссоздания и поэтизации жизни стала психологическая фантастика» [123, с. 160]. Л. М. Михайлова вперше посилається на грінівське есе «Встречи и приключения», в якому описана зустріч автора й усіх його героїв. На думку дослідниці, цим О. Грін «как бы подтвердил для себя и для читателя невыдуманность, жизненность» свого творчого світу [123, с. 160]. Пізніше Т. О. Парамонова, описуючи надтекстову єдність прози О. Гріна, наведе це есе як доказ єдності грінівської творчості [147].

Л. М. Михайлова звертає увагу на своєрідність жанру романів О. Гріна, які пройняті «не эпическим, а лирическим отношением к многоликости картин, среди которых движутся персонажи» [123, с. 167].

Дослідниця однією з перших говорить і про двоплановість світу О. Гріна: «Жизнь, как это часто у Грина, „двоится“. Существуют ее реальный и фантастический планы» [123, с. 167]. У нашій роботі ми визначаємо фантастичний план художнього світу О. Гріна як «сакральний», а реальний – як «профанний». «Те, кто доверяет своему чутью, – пише Л. М. Михайлова, – живут в чудесных садах поэзии такой же достоверностью поступков и мыслей, что и в обычной жизни. Другим легенда и ее овеществление в мраморе и корабле кажутся пустой выдумкой, или грозной помехой, или даже просто безнравственностью» [123, с. 167]. Тут, як бачимо, здійснено одну з перших спроб визначити героїв О. Гріна як таких, що належать до двох різних світів: до фантастичного (сакрального) й до реального (профанного).

У 1975 р. з'являється книжка В. В. Харчева «Поэзия и проза Александра Грина» [189]. Особливо цікава для нашого дослідження думка автора про те, що становлення О. Гріна як письменника відбулося у зв'язку зі створенням «Червоних вітрил». З 1923 р. (вихід у світ феєрії) В. В. Харчев виділяє новий плодотворний період творчості О. Гріна, який продовжився створенням наступних великих творів.

Цікаво, що дослідник звертає увагу на символи раю та пекла й певні «лейтмотивні слова», які пронизують всі твори О. Гріна. Так підкреслюється єдність його прози.

З філософської точки зору розглядає романтизм О. Гріна В. І. Хрульов. У своїй праці «Романтизм А. Грина и его развитие» (1970) він аналізує творчий метод письменника в усій складності взаємодії «духовного и материального, внутреннего и внешнего, сознательного и иррационального» [190, с. 11]. М. В. Саїдова в 1974 р. однією з перших досліджує поетику прози О. Гріна в дисертації «Поэтика А. С. Грина (на материале романтических новелл)» [164]. А. О. Ревякіна у дисертації «Некоторые проблемы романтизма XX века и вопросы искусства в послеоктябрьском творчестве Александра Грина» [161] розглядає творчість О. Гріна як таку, що утворює принципи гармонійного й оптимістичного мистецтва, на противагу західній пригодницькій літературі.

Продовжуються й закордонні дослідження творчості письменника. Найактивнішим дослідником творів О. Гріна й першим, хто відкрив його твори для англомовного читача, став Ніколас Люкер (Nicholas Luker). У 1973 р. він випустив у складі серії Bradda Books, присвяченої біографіям російських письменників і поетів XX ст., першу англомовну монографію про О. Гріна. Ця книжка, побудована у формі біографічного нарису, містить недоступні для радянської публіки архівні матеріали [211]. Н. Люкеру опублікував також багато статей, присвячених творчості О. Гріна, у відомих англомовних академічних виданнях. Ще один англомовний дослідник грінівської спадщини – це Баррі Шерр (Barry Scherr). У 1973 р. він захистив дисертацію, в якій проаналізував творчий розвиток О. Гріна [217]. У 1976 р. у журналі *Slavic and East European Journal* вийшла його стаття, де автор порівнює «Червоні вітрила» Олександра Гріна з класичною чарівною казкою [216].

Канадська дослідниця М. Науман у 1977 р. у журналі *Germano-Slavica* публікує роботу, в якій порівнює світ Грінландії з уявним світом В. Набокова. У 1971 р. була опублікована також перша стаття про О. Гріна французького літературознавця Поля Кастана (Paul Castaing), присвячена темі конфлікту у творчості. Перша робота

болгарських літературознавців про О. Гріна з'явилась у 1970 р. Це стаття І. Сукіасової [176], в якій дослідниця здійснила текстологічний аналіз різних варіантів чернеток роману «Та, що біжить по хвилях». У 1975 р. виходить стаття А. Конєвої [88], присвячена аналізу різних психічних станів персонажів оповідань О. Гріна..

У 1980 р. відзначено 100-літній ювілей з дня народження О. Гріна. Ця подія сприяла зростанню зацікавлення до творчості письменника як читачів, так і літературознавців. У цьому ж році вийшла праця «Мой Грин. Заметки, размышления. К 100-летию со дня рождения А. Грина». Її автор, латвійський дослідник В. Бааль [6], говорить про єдність художньо-філософської системи письменника, єдність його романів і оповідань. У 1984 р. Н. Г. Медведєва у дисертації «Миф как форма художественной условности» зазначає, що «Грінландія» – це цілісна квазіміфологічна модель світу [110]. У тому ж році дослідниця опублікувала статтю, присвячену міфологічній образності в романі О. Гріна «Сяючий світ» [111].

У 1983 р. виходить перше велике дослідження, присвячене романістиці письменника: монографія М. О. Кобзєва «Роман Александра Грина: проблематика, герой, стиль» [78]. Грінівські романи науковець досліджує як якісно новий етап творчості О. Гріна. М. О. Кобзєв дає декілька визначень роману О. Гріна. Зважаючи на роль категорії фантастичного, він називає роман фантастичним, з огляду на філософічність, цей роман набуває особливих прикмет роману філософського; і, зрештою, як стверджує дослідник, усі романи О. Гріна можна назвати символічними. Науковець робить висновок, що «гриновский роман образует особую разновидность жанра, он не имеет в себе аналогов в нашей литературе. В основе же этого жанрового синкретизма лежит психологизм А. Грина» [78]. Психологізм – домінантна риса в романі О. Гріна, вважає дослідник, і це, на його думку, дає право назвати роман О. Гріна психологічним.

М. О. Кобзєв докладно досліджує еволюцію головного героя романів. Він пропонує визначення «греїчний герой», підкреслюючи у такий спосіб генетичний

зв'язок головних героїв романів О. Гріна з образом капітана Грея з феєрії «Червоні вітрила». Продовжуючи думку М. С. Шагінян про зв'язки грінівського світу пригод зі сферою, «которая отвлеченно называется „душой человека”» [197, с. 171], М. О. Кобзев пише: «Сущность гриновской модификации авантюрного сюжета состоит в том, что художник переключает его из внешней (событийной) сферы во внутреннюю, сливает с душевным миром романтического героя, подчиняя этому миру, и превращает тем самым в сюжет приключений человеческого духа» [78, с. 97–98]. Так автор підкреслює зв'язок зовнішніх подій у романах О. Гріна з духовним світом людини. Визначення сюжету грінівських романів як «сюжета приключений человеческого духа» говорить про те, що, незважаючи на думку Н. Орищук, яка вважає, що М. О. Кобзев у цій роботі «приложил значительные усилия к тому, чтобы Грин был зачислен в ряды революционных романтиков и борцов с капитализмом» [139, с. 22], досліднику вдалося розкрити одну з найважливіших рис грінівського світу – зображення письменником прихованих під пригодницькою фаволою духовних пошуків людини.

Ще одна робота, присвячена романах О. Гріна, вийшла в 1988 р. Це дисертаційне дослідження Т. Є. Загвоздкіної «Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра)» [55], в якому романи О. Гріна розглядаються як цілісна завершена художня система. Роман О. Гріна дослідниця визначає як подібний до притчі морально-філософський роман і аналізує його з огляду на традиції російської класичної літератури та російської літератури першої третини ХХ ст. Т. Є. Загвоздкіна вважає, що «ёмкость, насыщенность образов-символов, которая соотносит замкнутое субъективное время и пространство с огромным беспредельным миром, придаёт крупной форме писателя философско-концептуальное начало» [55, с. 53] Вона також порушує проблему впливу просторових уявлень на характер символізації в романах О. Гріна: «С пространственно-временными представлениями, – вважає учена, – тесно связана многогранная и уникальная природа гриновской художественной символики,

при помощи которой писатель соединяет пространственно-расслоенные миры в единое романтическое пространство» [55, с. 6].

Особливості просторової символіки О. Гріна розглядаються й у монографії І. К. Дунаєвської «Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина» (1988). Дослідниця розглядає індивідуально-авторські міфологеми та символи, які складають просторову структуру творів О. Гріна. І. К. Дунаєвська першою зауважує, що море пов'язано в О. Гріна з фантастичним началом, а місто й ліс – з реальним. Дослідниця виділяє «три сфери: город, лес, море. Город показан как замкнутое пространство, в котором возможно только движение по кругу» [55, с. 162]. Ліс протиставлено місту як антиприродному «замкнутому, тупиковому простору». Ліс в інтерпретації І. К. Дунаєвської – це «пространство разомкнутое, дающее человеку выход – не только к земле, но и к небу. Лес – это своего рода посредник между землей и небом» [55, с. 101].

Особливе значення в художньому світі О. Гріна, на думку дослідниці, має просторовий символ океану. Він «несет в себе символику более высокой степени духовности, чем образ леса: в образе океана снимается присущая образу леса функция посредничества между материальным и духовным и осуществляется переход к выраженной светом духовности» [55, с. 102]. І. К. Дунаєвська звертає особливу увагу на зв'язок образу моря в О. Гріна з духовним світом людини. Океан, вважає дослідниця, символізує в О. Гріна «художественное пространство, грандиозность и беспредельность которого соответствуют масштабам духовного мира героя» [55, с. 103]. Також І. К. Дунаєвська аналізує гринівський образ «світлих країн». Це вже тільки духовний простір. Він також має три сходинки. Дослідниця вважає, що «образ океана – основной в системе образов „светлых стран“, придающих единство художественному миру А. Грина. С этой ступени путь ведет ввысь – в Блестящий мир и вновь на землю – в Сердце Пустыни» [55, с. 113]. «Сяючий світ» – другий ступінь. «Творец этой «светлой страны» Друд действует в ином пространстве, чем Грэй: перед ним не океан моря, а океан неба, который ему предстоит духовно

освоить» [55, с. 120]. Друд знає шлях у «страну Цветущих лучей». На думку дослідниці – це країна найвищої духовності. І. К. Дунаєвська пов'язує її також з островом, до котрого прагне Фрезі Грант. «Бег Фрези Грант по волнам символизирует точки касания с нашим миром, миром настоящего, от чего мы отталкиваемся, и вечным, прекрасным, к чему мы стремимся» [55, с. 125–126].

Зауважимо, що вищезгадана праця І. К. Дунаєвської вийшла в радянський час. Тому, напевно, вона й завершується аналізом «Серця пустелі» – третьої сходинки на шляху до грінівської «Світлої країни». Тут дослідниця бачить співзвучний радянській ідеології мотив створення раю на землі: «Грин показал, что светлые страны нужно не искать, а создавать, творить их своими руками [55, с. 158] <...> «В самом названии «Сердце пустыни» – реализуется высший философский синтез – преобразование мира по законам прекрасного, гармонии, идеал которой – на Земле» [55, с. 160]. У пізніших працях, присвячених творчості О. Гріна, І. К. Дунаєвська розглядає духовний ідеал письменника вже з точки зору релігійних мотивів і християнської символіки. Монографія І. К. Дунаєвської, що вийшла наприкінці 80-х років, стала однією з найглибших праць, присвячених грінівській поетиці, де ідеологічна складова була зведена до мінімуму.

Особливе місце серед публікацій, присвячених О. Гріну, має книга Ю. О. Первової «Алые паруса в сером тумане» (1988) [151]. Вона складається з серії статей, присвячених непростій долі О. Гріна та його дружини Ніни Миколаївни Грін. Книга розкриває правду про боротьбу, яку довелося вести дружині письменника з партійною номенклатурою, щоб зберегти літературну спадщину О. Гріна й створити його музей у Старому Криму.

У 80-х роках продовжує розвиватися грінознавство за кордоном. У 1980 р. виходить ще одна біографічна монографія Н. Люкера (Nicholas Luker). Alexander Grin: «The Forgotten Visionary» [212], що містить важливі матеріали, листи, спогади, фотографії. У 1986 р. польський літературознавець Єжі Литвинов (Jerzy Litwinow) публікує цікаву монографію «Проза Олександра Гріна» [210], де розглядає творчість

письменника у модерністському ключі. Дослідник знаходить у творах О. Гріна риси експресіонізму, імпресіонізму, натуралізму, символізму. Єжі Литвинов (Jerzy Litwinow) є також одним з організаторів наукової конференції, присвяченої творчості О. Гріна, яка відбулася в Потсдамі (НДР) в 1988 р. В 1989 р. у Німеччині було видано матеріали цієї конференції. У рік конференції виходить також оригінальна стаття в чеському академічному виданні «Приховані світи Олександра Гріна і Франца Кафки». Автор статті Злата Вокач (Zlata Vokac) порівнює твори О. Гріна й Ф. Кафки й робить висновок, що О. Грін – письменник, близький до сюрреалізму [220].

На початку 90-х років і на батьківщині твори О. Гріна почали розглядати не лише в рамках соціалістичного реалізму. У 1993 р. виходить праця Є. Іваницької «Мир и человек в творчестве Грина», в якій О. Грін розцінюється як «характерная фигура эпохи порубежья». Автор вважає, що творчості письменника «свойственно постоянное, внутренне противоречивое взаимодействие реалистического и модернистского направления...» [57, с. 7].

У 1991 р. з'являється цікава стаття Є. О. Яблокова «А. Грин и М. Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита»)» [204], в якій здійснено порівняння цих двох творів. Автор виділяє багато подібних моментів: мотив польоту, духовного шляху, дому та відсутності дому – «бездомності», ставлення народних мас до чуда тощо.

У 1995 та 1996 роках виходять дві монографії М. О. Кобзева «Ранняя проза А. С. Грина» [77] и «Новелла Александра Грина 20-х годов» [76], де автор розглядає різні періоди творчості письменника, виокремлюючи моменти, які до цього не порушувалися літературознавцями. Окремий розділ в останній роботі присвячено аналізу феєрії «Червоні вітрила». Але, як зауважує Н. Оришук, М. О. Кобзев продовжує в цих роботах «рассматривать творчество Грина с социально-политических позиций» [139, с. 23].

Т. Ю. Дікова в дисертації «Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона» (1997) розглядає «закон стиля писателя, основанный на оксюморонном и

одночасно подвижном, нерідко «перевернутом контрасте» [41, с. 3]. Особлива увага приділяється таким творам, як «Фанданго», «Щуролов», «Сірий автомобіль», у яких автор з глибоким психологізмом змальовує контрастні сторони людської свідомості. М. С. Петровський у статті «Романс и феерия» досліджує походження сюжету «Червоних вітрил», пов'язуючи його з міським романсом [154].

У 1995 р. в Польщі опублікована оригінальна праця Ізабелли Малей (Izabella Malej) «Традиции импрессионизма в пейзажах Александра Грина» [213], де простежується зв'язок техніки опису пейзажів у ранніх оповіданнях О. Гріна з імпресіоністською школою та з японським мистецтвом. У 1997 р. у Франції виходить стаття Жанни Вільнов (Johanne Villeneuve), в якій досліджується зображення Жовтневої революції в оповіданнях О. Гріна 20-х років.

Перша монографія про О. Гріна у Франції опублікована в 1997 р. Її автор, літературознавець Поль Кастан (Paul Castaing) простежує творчу еволюцію О. Гріна від декадансу до ідеалізму. Переломним моментом на цьому шляху дослідник вважає створення феєрії «Червоні вітрила». На думку П. Кастана, головна ідея повісті «Червоні вітрила» про зустріч близьких душ виникла в О. Гріна під впливом М. Метерлінка, його трактату «Скарб смиренних». Французький дослідник вважає, що лейтмотив творчості О. Гріна, починаючи з 1917–1918 рр., – це формування цнотливої пари, що спілкується на духовному рівні й знаходить щастя в цьому ідеальному союзі, який у всій повноті втілюється у феєрії «Червоні вітрила». Полемізуючи з радянськими літературознавцями О. Л. Слонімським, В. В. Харчевим та ін. щодо віри О. Гріна у можливість побудови щасливого суспільства на землі, П. Кастан стверджує, що феєрія «Червоні вітрила» – не про досягнення матеріального щастя, а про щастя у духовному світі, у «світлій країні», куди вирушає корабель з червоними вітрилами. Це щастя в любові двох створених одне для одного близьких душ. Аналізуючи роман «Сяючий світ», П. Кастан робить висновок про близькість ідей роману символістській естетиці, зокрема думкам Ш. Бодлера та В. С. Соловйова. Автор пише, що більш ніж через десять років після зникнення російської символістської школи і смерті О. Блока,

її найяскравішого представника, О. Грін знову підняв факел символізму, створивши свій роман «Сяючий світ».

П. Кастан виділяє три головних твори Гріна, які, на його думку, залишаться у віках: «Червоні вітрила», «Сяючий світ», «Та, що біжить по хвилях». Дослідник вважає, що легенда про Фрезі Грант, поставлена в центр останнього твору, – це символічна ілюстрація духовного пошуку головного героя, а невідомий острів із золотими скелями та блакитними горами, до якого біжить по хвилях дівчина, є трансцендентною реальністю. Грізний океан і рифи, що оточують острів з усіх боків, стають перешкодами, випробуваннями під час ініціації героїв. На думку П. Кастана, у творчості О. Гріна є багато аспектів, які поєднують його з символістською школою, але він виділяє і суттєві відмінності, через які О. Грін не може бути повністю зарахований до цього літературного напрямку.

Дослідження, в якому докладно розглядається зв'язок творів О. Гріна з естетикою символізму, на батьківщині письменника з'явилося тільки в 2004 р. Це дисертація О. А. Козлової «Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности» [85]. Автор ставить грінівський символ у центр дослідження, «причём главной проблемой является рассмотрение *динамики развития форм обобщения* в той мере, в какой они способствуют построению символических образов». У праці детально розглядається «проявления символизации на таких уровнях художественного текста, как герой, хронотоп, сюжет, образ» [85, с. 12]. Аналізуючи творчий метод О. Гріна, О. А. Козлова зауважує, що у письменника «осмысление категории пути созвучно взглядам русских символистов» [85, с. 23]. Порівнюючи етапи внутрішнього творчого шляху грінівських героїв з уявленнями про сутність творчості А. Белого, О. Блока, Вяч. Іванова, дослідниця робить висновок, що «А. Грину близка именно символистская трактовка взаимоотношений мечты и реальности <...> Конфликт мечты и действительности, художника и толпы, который был трагически непреодолим в эпоху Романтизма, разрешается в эстетике Символизма через синтез несоединимого» [85, с. 25]. О. А. Козлова наводить слова Елліса [202]:

«„Символизм прозревает в реальном мире иной мир, таинственно слитый с ним, но в то же время равновеликий ему...” Романтизм же стремится, „продолжая это раздвоение ad infinitum, прийти к одновременному созерцанию двух противоположных, полярно-различных миров”» [85, с. 25]. Грінівські ідеї життєтворчості, на думку О. А. Козлової, створені саме за принципами символізму. Подібне й ставлення О. Гріна та символістів до категорії чудесного. «Но всё же понимание творчества как теургии не становится преобладающей мыслью в его произведениях, а символ не стремится к постижению религиозного Откровения» [85, с. 29], – вважає дослідниця.

Розглядаючи формування символічного хронотопу, О. А. Козлова робить висновок, що він «зарождается в характерном для авторов-романтиков стремлении А. Грина проникнуть во внутренний мир героя: пространственные образы бездны, моря возникают при характеристиках душевного состояния персонажей» [84, с. 11]. Основний для грінівської творчості мотив духовного шляху, «связующий две отмеченные точки пространства и времени», розвивається «в ряд мотивов (плавание по морю, путешествие, падение, пребывание на острове, в лесу и т.п.)» [84, с. 11]. Дослідниця говорить про створення О. Гріном символічних просторів: «к ним, кроме бездны, моря, леса, следует отнести „гриновские” города – Зурбаган, Лисс, Покет» [84, с. 11]. У творчості письменника, на думку автора, відбувається символізація як «земних» реалій, так і «метафизических пространственных образов, которые ранее существовали в художественном мире писателя в «скрытой» форме (вертикаль – небо, бездна; Центр Мира – периферия)» [84, с. 11]. Важливим для нашого дослідження є висновок О. А. Козлової про те, що «символ является основополагающим элементом гриновской художественной системы и <...> источником возникновения „онтологического” авторского мифа (неведомая страна, преодоление земного притяжения в образах „летающего человека” и „Бегущей по волнам” и т. д.)» [84, с.17]. Це дозволяє надалі аналізувати творчість О. Гріна як міф про світ, виражений в авторських символічних образах.

Це дисертаційне дослідження – не перша серйозна праця, в якій вивчалось символотворення у творчості О. Гріна. Ще в 1999 р. було написано роботу, присвячену аналізу грінівського символу: дисертаційне дослідження В. А. Романенко «Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина» [163], де розглядалася система наскрізних символів у творчості письменника. Але в центр дослідження в цій роботі поставлено лінгвістичний аналіз символічних образів О. Гріна. Автор не торкається проблем міфологізації, тобто, не пов'язуючи між собою символ і міф, визначає творчість О. Гріна як прояв «символічного романтизму».

Про вплив на О. Гріна творчості символістів пише в 2004 р. О. Л. Максимова у дисертації «Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя» [107]. Дослідниця вважає, що О. Грін близький у своєму розумінні ролі музики до позиції символістів, зокрема, до думок А. Белого, який наголошував, що музика ідеально виражає символ іншого. Н. В. Сапригіна у статті «Идея Вечной Женственности в творчестве Александра Грина» (2003) так само стверджує, що «лучшие произведения А. С. Грина – романы „Блистающий мир” и „Бегущая по волнам” – связаны с русской литературой эпохи серебряного века. Главное связующее звено – это <...> идея Вечной Женственности» [165, с. 111]. Дослідниця виділяє в ідеї Вічної Жіночності три сюжети: «1) спасают её, 2) спасает она, 3) она появляется как представительница высших сил – Божественное Видение <...> Первый сюжет – это история о Пленной Царевне, Душе Мира, которую держит в плену Мировой Хаос <...> Во втором варианте сюжета – спасает она. Здесь прототип – образ воительницы <...> Третий вариант сюжета – Божественное Видение: образ женщины, подобной чуду» [165, с. 112]. На думку дослідниці, всі три варіанти сюжету про Вічну Жіночність відображені в грінівській творчості.

Аналіз мовних засобів вираження імпресіонізму у творах О. Гріна здійснює мовознавець із Києва Т. О. Дегтярьова в дисертаційному дослідженні у 2002 р. Автор дисертації робить висновок, що «О. С. Грін – письменник, якому було притаманне особливе, імпресіоністичне бачення світу. Зображення дійсності крізь призму

індивідуального сприйняття зумовлює специфіку його творчої манери» [39, с. 14]. Ще в 1990 р. А. О. Лопуха в короткій статті порушує питання про авторський художній світ О. Гріна. Автор статті виділяє принципи створення грінівського світу, «типологически восходящие к миру мифологии» [99, с.113]. Дослідник вважає, що О. Грін використовує «міфологічну фантастику» для того, щоб «облечь в живую плоть свой идеал». Це проявляється «не только в ярких образах-символах, но и в создании самой страны „Гринландии“, являющейся своеобразным мифом» [99, с. 114]. На думку А. О. Лопухи, грінівські «сказочно-мифологические образы, символические по своему значению, как бы раздвигают пространство и время и делают его беспредельным пространством человеческого духа» [99, с. 114].

Питання про тенденцію «до створення художниками власних „світів”» у 2000 р. також порушує Ю. В. Царькова. У статті «В уме своем я создал мир иной... (Об особенностях „фантастического” мира А. Грина)» автор аналізує своєрідність художнього світу письменника, звертаючи увагу на «его главный структурообразующий параметр – на особый характер соотношения реального и фантастического» [192]. Ю. В. Царькова зауважує, що «смыслообразующим в процессе создания Гринем вымышленной страны становится мотив „пути”», який, «начиная с рассказа „Остров Рено” <...> приобретает значение перехода героя из „реального” в вымышленный мир [192]. У 2006 р. Ю. В. Царькова публікує ще одну статтю, в якій за чернетками письменника відновлює історію створення феєрії «Червоні вітрила» та роману «Сяючий світ», простежує процес виникнення їх задуму. Дослідниця наголошує на тому, що «с 1917-го года, во время работы писателя над «Алыми парусами», формируется большинство основных мотивов дальнейшего творчества Грина, зарождаются сюжеты и темы, которые будут воплощены писателем в последующих романах и рассказах» [193].

У 2003 р. була захищена дисертація Г. І. Шевцової «Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина (мотивный аспект)», в якій розглядається ідея руху як домінантна в художній системі О. Гріна. Дослідниця робить висновок, що

«идея движения в художественной системе Грина прежде всего воплощается в сквозных мотивах пути и дома» [199, с. 6]. Г. І. Шевцова виділяє «путь линейный, горизонтальный („Сто верст по реке”) и вертикальный („Блистающий мир”); круговой („Дорога никуда”, „Вокруг света”); путь в „лабиринте” („Крысолов”, „Лабиринт”))» [199, с. 7].

У 2006 р. виходить книга М. О. Кобзева та Т. Є. Загвоздкіної «Поэтика прозы Александра Грина», де велика увага приділяється міфопоетичності й символічності творчої свідомості О. Гріна. У цій роботі докладно розглядається, як гринівський міф щільно змикається з символічним осмисленням світу автором. «Гринландия, созданная писателем, – это глобальная модель мира, построенная по мифопоэтическим принципам начала XX века, в свете его традиции и культуры [74, с. 55] <...> Это художественная реальность, наделённая „онтологическим” бытием и истинностью, это специфический гриновский „миф о мире”» [74, с. 56].

У цього світу, вважають автори, є свої просторово-часові параметри, свої закони розвитку, свої ідеї, герої, сюжети та колізії. Цей «предельно обобщающий, романтический условный миф XX века» [74, с. 56] має символічну природу. Дослідники роблять висновок, що гринівський міф входить до структури його творів як «поэтически обобщенный символ <...> В тесном единстве с мифопоэтичностью совершается у Грина и символическое осмысление бытия» [74, с. 142]. Символіка творів письменника – це складний сплав міфопоетичної, романтичної та авторської символіки.

У 2006 р. під керівництвом М. О. Кобзева О. О. Васильєва захистила дисертацію, присвячену формуванню художньої моделі світу в ранній творчості О. Гріна [23]. Також у 2006 р. при університеті Кентербері в Новій Зеландії було проведено цікаве дисертаційне дослідження: «Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители» [139]. Автор дисертації, дослідниця з України Н. Орищук аналізує так званий «міф про Олександра Гріна», створений радянською ідеологією. Дисертантка концентрується на проблемі

ідеологічних міфів у системі радянської культури та літератури. У роботі розглядається культурний образ російського неоромантизму О. Гріна в тому вигляді, у якому він був сформований радянською ідеологією і сприйнятий радянською масовою культурою, починаючи з кінця 1950-х р. і до нашого часу. Дослідниця робить висновок, що «советская „модель Грина” до сих пор влияет на восприятие творчества писателя. Современная культура продолжает либо дословно цитировать советские мифы»... либо «...использовать те же доводы, что и советская критика, интерпретируя их, так сказать, в „зазеркальном” варианте (то есть делая противоположные выводы [139, с. 283] <...> «несмотря на попытки отдельных современных исследователей рассматривать творчество Грина в отрыве от глобальной идеологической „модели Грина”, сформированной в шестидесятые годы, массовая культура по-прежнему склонна рассматривать Грина в рамках советского стереотипа» [139, с. 284]. У 2007 р. Ніколас Люкер (Nicholas Luker) разом із Баррі Шерром (Barry Scherr) опублікували спільний збірник, присвячений дослідженню «Грінландії» О. Гріна, «Сяючий світ» [218].

Про зв'язок між гринівськими творами говорить Д. С. Менделєєва у статті «„Возвращенный ад” Александра Грина» [121]. Автор проводить аналіз феєрії «Червоні вітрила» і наступних чотирьох романів письменника. Вона виділяє «то, что является основой гриновского понимания мира» і проходить лейтмотивом через усі твори, що аналізуються: «писатель признаёт за блистающим миром, который в феерии открывается лишь цепью странных случаев и намёков <...> право быть объективной реальностью, силой, которая на самом деле существует параллельно каждодневной действительности и управляет жизнями способных слышать её намёки с властью судьбы. Эта же субстанция под разными именами – Блещающего мира, Страны Цветущих лучей или Несбывшегося – будет фигурировать и в других гриновских произведениях, по-прежнему определяя жизненные пути героев. Её исчезновение (номинальное) из более поздних романов...» [121], на думку дослідниці, призводить до того, що останній роман О. Гріна «Дорога нікуди» стає своєрідною «„антифеєрією”»,

где „тёмные силы”, о существовании которых автор подспудно помнил всегда, всю разгуливают на свободе» [121].

Д. С. Менделеева простежує зв'язок між «героями-чудотворцями» з гринівських творів і робить висновок, що «Артур Грэй, мальчик, способный удержать рай – солнечный луч в сжатой ладони, в дальнейшем, похоже, так и останется недостижимым идеалом писателя. Появившись в самом начале гриновского „большого” творчества, он тем самым предопределил грядущий спад». Друд, на думку автора статті, поступається Грею: «Образ героя в окончательном тексте романа выглядит несколько односторонним, деформированным <...> Неудача самого смелого гриновского „солнцеискателя” – лишь первое поражение в длинной череде авторских поисков» [121]. Намагаючись осмислити корпус романів О. Гріна загалом, Д. С. Менделеева доходить дуже спірного, з нашої точки зору, висновку про те, що «после светлой грёзы «Алых парусов» писатель постепенно и неминуемо погружался в глубины мрачного пессимизма».

Про те, що оповідання О. Гріна разом із його романами складають «єдину художню систему», йдеться у навчальному посібнику «История русской литературы XX века (20–50-е годы)» (2006). У ньому романи Ою Гріна представлено як «своего рода метатекст, родственные метатекстам, которые представляют собой произведения Платонова, Булгакова, Набокова, Газданова» [67, с. 151]. Звертається увага на особливу структурну чіткість гринівської художньої моделі світу, «которая обладает условными пространственно-временными параметрами, постоянным и характерным кругом героев, коллизиями авантюрного типа, существующими в парадоксальном сочетании с мастерски разработанным психологическим анализом» [67, с. 152].

Фундаментальну працю, пов'язану з аналізом надтекстової єдності прози О. Гріна, виконала Т. О. Парамонова (2009). Це перша робота, присвячена конкретно єдності гринівських текстів. Автор зосереджується на автотекстових конструкціях у творчості О. Гріна. Це «автопересказ Грином собственных произведений, вариации на тему написанных ранее претекстов, дописывание отдельных сюжетов, примеры

которых обнаружены и исследованы в работе» [147, с. 195]. У праці розглядаються наскрізні герої, «которые обеспечивают наличие связей между произведениями Грина» [146, с. 13], заголовки творів письменника як система, що створює єдність «на уровне заголовочного комплекса» [146, с. 14], збірки оповідань О. Гріна як один із варіантів надтекстової єдності, «циклические структуры и объединения произведений в свертковом единстве прозы Грина» [146, с. 2]. Т. О. Парамонова робить висновок, що «художественные искания Александра Грина в области прозы можно представить, как стремление писателя средствами разных жанров создать представления о мире как о целостном феномене, который раскрывается в создаваемых им произведениях в противовес разомкнутой модели мира авторов начала XX века» [147, с. 197]. Все вищесказане, на думку дослідниці, говорить «о трансляции автором персонального мифа, который последовательно воспроизводится в его произведениях, уточняется и корректируется» [147, с. 198].

Вперше термін «метароман» щодо романістики О. Гріна застосувала Н. Г. Медведєва. У праці «Мифологический романтизм А. Грина» (Іжевськ, 2014) дослідниця підкреслює: «Специфика художественного мира А. С. Грина очевиднее всего проявлена в его романах, которые (за исключением „Джесси и Моргианы“) могут быть объединены в метароманное единство благодаря общим принципам структурно-смысловой и сюжетной организации» [112, с. 16–17]. Дослідниця звертає увагу на особливість організації художнього простору, єдиний метасюжет і єдиний тип героя [112, с. 7–8].

Наукові конференції, присвячені творчості О. Гріна («Грінівські читання»), почали проводитися з 80-х рр. у м. Феодосії та м. Вятці (м. Кіров). За матеріалами XIV Міжнародної грінівської наукової конференції у 2000 р. у м. Феодосії вийшла колективна монографія «Александр Грин: человек и художник» [4]. Був випущений збірник за підсумками XIX Міжнародної наукової конференції «Гриновские чтения», що відбулася у Феодосійському музеї у вересні 2006 р., до 100-ліття початку творчості О. С. Гріна. Привертають увагу статті С. Ф. Баранової, Т. С. Воронцової,

В. О. Дорошкевича, М. О. Кобзева, В. Є. Ковського, Л. О. Мельникової, А. О. Ненади, Т. О. Парамонової, Н. В. Сапригіної, А. А. Фоміна, Г. І. Шевцової.

Матеріали XVI, XII і XVIII Міжнародних наукових конференцій, що відбувалися у Феодосії в 2000–2005 рр., були оформлені в збірник «Александр Грин: современный научный контекст» [3].

До 130-ліття з дня народження О. Гріна за матеріалами XX Міжнародної наукової конференції «Грінівські читання» у Феодосії (2008) вийшов збірник «Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования». Новизною матеріалу привертають увагу статті С. О. Алімова, С. Ф. Баранової, Л. М. Варламової, Т. С. Воронцової, В. О. Дорошкевича, В. М. Калинкіна, С. В. Калмикова, Л. О. Мельникової, А. О. Ненади, В. П. Пантелькіна, Н. В. Сапригіної, А. А. Фоміна.

Починаючи з 90-х років у грінознавстві постає питання про християнські мотиви у творчості О. Гріна. У 1993 р. виходить стаття І. К. Дунаєвської «Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-изотерического прочтения А. Грина». У цій статті життєвий шлях Грея розглядається як шлях наслідування Христу [49].

У тому ж році з'являється робота польського дослідника Єжи Литвинова «Религиозные мотивы в творчестве Александра Грина» [97]. На відміну від І. К. Дунаєвської, яка позиціонує О. Гріна тільки як християнського письменника, Є. Литвинов стверджує, що християнські алюзії у творах цього автора, перегукування з біблійними текстами є лише ознакою декадентського спрямування його творчості. «Грин культивировал декадентскую веру в силу искусства без Бога, – вважає Є. Литвинов, – верил в могущество воздействия такого искусства на человека» [97, с. 50]. А біблійні мотиви в його творах є тільки своєрідними прийомами, за допомогою яких автор «использует библейский источник в своих целях» [97, с. 50].

Г. В. Бондаренко у статті «Феерия навсегда» (2000), навпаки, пише: «Вера Грина <...> присутствует в его прозе неявно, неброско, но в самой глубине <...> Причем евангельские аллюзии у Грина – это те самые мелочи, которые создают все

очарование и аромат его книг» [16]. Автор звертає увагу на «название приморского городка, родины Ассоль – Каперна. В Евангелии Капернаум – „Селение Наума” на берегу Галилейского моря». Не зупиняючись детально на символіці корабля, Г. В. Бондаренко зауважує, «что в Капернаум Спаситель плывет на корабле с противоположного берега, тогда же он и идет по воде. Однако это уже отсылка к другой феерии Грина, к „Бегущей по волнам”» [16]. Епізод, у якому Летика заглядає в роти спійманим рибацям, на думку автора, є алюзією до фрагменту з Євангелія, коли Петро на прохання Христа ловить рибу, щоб, відкривши їй рот, знайти там статир (монету).

У 2000 р. опублікована стаття О. І. Смоленцева «Высшая мера мечты („Алые паруса” А. Грина в свете христианства)», у якій автор пропонує розглянути твір О. Грина в християнських координатах [172]. (Тут ця стаття цитується за повторним виданням 2001 р., Л. Б.). На думку О. І. Смоленцева, «вища міра мрії» – це віра. Ассоль притаманна така віра і любов. Ассоль любить ще невідомого їй капітана корабля (свого нареченого) і вірить, що він неодмінно прийде по неї. Ассоль, на думку О. І. Смоленцева, повторює шлях Христа. Вона «за свою веру и любовь по существу распята на кресте насмешек, людского непонимания-презрения. Грэй снимает ее с этого креста <...> Грэй „воскрешает” Ассоль в жизнь вечную – в Любовь» [172 с. 87]. Автор проводить паралель між раєм у руці маленького Грея у вигляді сонячного променя і Раєм, який він уже дорослим створює для Ассоль, везучи її на своєму кораблі. Отже, О. І. Смоленцев першим звертає увагу на зв'язок образу Грея з символікою Небесного Нареченого Христа, а образу Ассоль – з символом душі, яка любить, вірить і чекає.

Про це пізніше напише П. Жуков: «...являясь перед людьми на белом корабле – образе торжествующей и царственной Церкви, – жених в „Алых парусах” простирает руки навстречу невесте...» [54]. П. Жуков пояснює: «Спаситель, беседуя с учениками о грядущем Своем пришествии, часто в притчах сравнивал Себя с женихом, души праведников – с невестами, а будущее блаженство – с брачным пиром» [54]. Момент,

коли Ассоль, прокинувшись на березі, бачить у себе на пальці обручку Грея, священник порівнює з описом із життя святої великомучениці Катерини, яка відмовляла «знатным и богатым женихам ради Жениха Небесного <...> Сам Господь, явившись в видении, вручил ей в залог обручения Свой перстень, и девушка, проснувшись, обнаружила этот перстень на своей руке» [54].

У 2005 р виходить книга Є. О. Яблокова «Роман Александра Грина „Блистающий мир”» [205], де автор продовжує розвивати ідеї О. І. Смоленцева і пов’язує головного героя роману, літаючу людину Друда, з євангельським архетипом – образом Ісуса Христа. Також, услід за О. І. Смоленцевим, який писав про алюзії «чудотворця»-Грея до образу Миколая Чудотворця, Є. О. Яблоков проводить паралель між святим Миколаєм і Друдом. Але якщо О. І. Смоленцев у вищеназваній статті розглядає творчість О. Гріна тільки в рамках християнського світогляду, то Є. О. Яблоков намагається виявити глибокі зв’язки «Сяючого світу» з усією «литературной и общекультурной традицией». Так, наприклад, він проводить паралель між «Сяючим світом» і романом Д. Мережковського «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1902), «в котором мотив полета – не только символического, духовного, но и вполне „реального”, физического – является основополагающим» [205, с. 1]. Автор вважає, що цей роман «может рассматриваться как один из важнейших „пратекстов”, обусловивших развитие темы полёта в гриновском творчестве [205, с. 27] <...> Данный вопрос представляется лишь частью малоисследованной, но весьма важной темы „Грин и русский символизм”» [205, с. 1]. Тема польоту, на думку автора, зближує роман «Сяючий світ» з драматичною поемою «Пер Гюнт» Г. Ібсена, а образ Друда перегукується з легендарним «лицарем лебедя» Лоенгріном – сином Парсіфаля, хранителя Грааля і короля Монсальвата [205, с. 25], який подорожує на човні, запряженому лебедем. Є. О. Яблоков також підкреслює «солярные коннотации образа героя», вбачаючи в цьому полеміку О. Гріна з астрально-міфологічною школою [205, с. 21].

Вищезгаданим авторам у статті «Скульптура души» (2009) заперечує А. О. Ревякіна. Вона згодна з тим, що художні образи О. Гріна відображають духовний світ людини, але вважає, що у своїх творах письменник розкриває лише природу творчості, зародження задуму і не стосується релігійних питань [163, с. 53]. Н. Орищук, навпаки, пише про злиття образу Друда з образом Христа і вважає, що О. Грін це зробив цілком свідомо, оскільки пройшов «долгий и трудный путь к вере» і «был убежденным христианином» [139, с. 190–191].

Окремо слід виділити статті І. К. Дунаєвської: «Главный предмет искусства – скульптура души» [47], опубліковану в 2005 р. у збірнику за матеріалами Міжнародної наукової конференції (м. Кіров), та «О „глубокой, древней музыке ощущения полноты жизни и совершенного спокойствия” А. С. Грина» [48], надруковану в 2010 р. у збірнику Феодосійського літературно-меморіального музею О. Гріна.

Вони виділяються винятково богословським підходом до аналізу творчості письменника й засновані на зіставленні текстів О. Гріна з думками Святих Отців, що, на наш погляд, є занадто суб'єктивним підходом до інтерпретації гринівських творів.

О. М. Варламов у книжці про життя і творчість О. Гріна, виданій у серії «Жизнь замечательных людей» (2005), висловлює щодо цього питання досить суперечливі погляди. З одного боку, автор цитує статтю П. Жукова і, полемізуючи з ним та з Г. В. Бондаренко, стверджує, що «сам Грин в образе Грзя не имел в виду Жениха, и то царство, куда увозит капитан «Секрета» Ассоль, не есть Царство Небесное <...> Относится к Грину как к религиозному писателю, использующему сказочные образы для претворения христианских идей <...> было бы такой же натяжкой, как считать его вслед за Ковским богоборцем» [20]. З іншого боку, О. М. Варламов, аналізуючи роман «Сяючий світ», говорить про зближення образів Друда та Христа. «Блистающий мир в романе находится в таком отношении к Гринландии, в каком сама она находится к миру реальному. Это Гриново Царствие небесное, а Гринландия – его земная проекция» [20], – пише автор. О. М. Варламов називає роман «Сяючий світ» неохристиянським. Автор монографії про життя О. Гріна вважає, «что по-настоящему

христианской была не жизнь его и не литература (за исключением, может быть, отдельных эпизодов «Автобиографической повести»), но смерть, однако для христиан именно кончина имеет особенно важное значение». О. М. Варламов тут має на увазі той факт, що «перед смертю Грин попросил, чтобы к нему пришел священник. Александр Степанович исповедался и причастился...» [20].

Можливо, остаточну крапку в цій полеміці поставила опублікована у 2015 р. книга Ю. О. Первової «Две судьбы» [152], укладена Олександром Верхманом, духівником Ніни Грін. У книзі зібрані унікальні біографічні матеріали, чернетки, нотатки, листи, свідчення очевидців. Ця книга на документальних матеріалах дає уявлення про справжню сутність і творчу долю Олександра Гріна та його вірної супутниці Ніни Грін. Поряд із великою кількістю матеріалів, які розкривають таємницю грінівського задуму, в книзі наводяться також свідчення, зокрема дружини письменника, про те, що після революції, коли віруючих у Бога почали переслідувати, Олександр Степанович свідомо прийшов до християнського світогляду. Цю думку підтверджує і стаття А. А. Левандовського (2019) «Простая вера Александра Грина», в якій, полемізуючи з О. М. Варламовим, автор стверджує, що «традиционное православие вполне отвечало духовным запросам Грина. В нем он нашел своего Бога <...> обретенная вера стала важной составляющей его творчества» [95, с. 133–134].

В останнє десятиліття грінознавство почало активно розвиватися. За матеріалами Міжнародних Ювілейних Грінівських читань (м. Кіров) був виданий збірник статей «А. С. Грин: взгляд из XXI века» (2011) [1]. У 2016 р. виходить ще один збірник «А. С. Грин и судьбы романтики в мировой литературе».

З'явилося багато робіт, присвячених творчості О. Гріна. Дослідженню філософського світогляду О. Гріна присвячена дисертація К. Мартович (Krzysztof Martowicz) з Шотландського університету Сент-Ендрюс (2011) [214]. Автор вважає творчість О. Гріна близькою до філософії екзистенціалістів і лицарської літератури. Г. М. Темненко у статті «Трансформация архетипических представлений о вечной

женственности в романе А. Грина «Бегущая по волнам»» (2012) розглядає питання про відповідність жіночих образів роману древньому архетиповому уявленню про жіночність, «которое обрастает чертами чрезвычайно актуальными для XX века <...> возникает потребность в индивидуализации архетипа, наделении его личностными чертами» [179, с. 155–156]. Саме це завдання, на думку Г. М. Темненко, і вирішується в творі О. Гріна.

Є. В. Лівська, досліджуючи міфопоетичну систему прози О. Гріна на матеріалі оповідання «Фанданго» (2016), доходить висновку, що «логика чудесного, действующая в фантастическом мире А. С. Грина, сближается с логикой чуда в мифе» [96, с. 27]. «Центральная дихотомия реализуется в противопоставлении-взаимопроникновении двух миров» [96, с. 26] – сакрального і профанного. Євангельська істина «будьте як діти», змінена в устах Бам-Грана, на думку автора статті, є провідником у світ чуда: «Только детскому, чистому взгляду и сердцу откроется Царствие Небесное <...> раскрывается подлинное в жизни и искусстве, их истинная красота и живая прелесть» [96, с. 27]. А. О. Воронічева, розглядаючи взаємодію метафори-заголовка і структури роману О. Гріна «Сяючий світ» (2017), робить висновок, що назва роману – це метафора раю, а отже, вважає дослідниця, «не важно, погибает ли физически в финале Друд или нет – не об этом мире роман» [27, с. 256]. Т. Ю. Дікова досліджує оповідання О. Гріна (2016) [40]. М. Озерна розглядає символіку в романі О. Гріна «Та, що біжить по хвилях» [137]. Кінга Кошада (Kinga Koszada) (Поморська Академія у м. Слупську, Польща) зіставляє двох письменників польського походження – Джозефа Конрада та Олександра Гріна, аналізуючи їхні твори «Серце Питьми» і «Червоні вітрила» (2017) [209].

2019 рік ознаменувався появою двох дисертаційних досліджень. Так, М. І. Крюкова (Плютова) у дисертації «Экфрастический тезаурус в прозе А. С. Грина», поводить систематизацію «разнообразных визуальных мотивов и сюжетов, позволяющих увидеть живописно-пластическую сторону поэтики А. С. Грина» [91, с. 3]. А. О. Ключерова в дисертації «Структура и функции метафор

в произведениях А. С. Грина» досліджує «особенности структуры и функционирования общеязыковых и индивидуально-авторских метафор в прозе писателя» [73, с. 5].

В останні роки активно розвивається грінознавство в Україні. У наукових виданнях опубліковано низку цікавих статей. Привертають увагу праці А. В. Ляховича «Феноменология слова Александра Грина: к вопросу о связях слова и музыки» [106] та «Витки и оковы „Золотой цепи” Александра Грина» (2009) [105], у яких творчість письменника розглядається в ракурсі символізму. А. В. Ляхович аналізує модерністські компоненти стилю О. Гріна: фонетично-асоціативну сугестію – «музичність» – як визначальну рису його прози (у статті «Феноменология слова Александра Грина...») та багаторівневу символіку, «замасковану» пригодницьким сюжетом роману «Золотий ланцюг» (в статті «Витки и оковы „Золотой цепи” Александра Грина»). Символічним, за А. В. Ляховичем, виявляється весь текст роману: від сюжетних поворотів до імен, деталей, побіжних згадок. «Внутрішній» сюжет «Золотого ланцюга» А. В. Ляхович визначає як «возмездие» – одну из ключевых мифологем «серебряного века». Отже, основний меседж статей А. В. Ляховича полягає в акцентуації модерністських і символістських якостей прози О. Гріна, на протипагу стереотипному погляду на неї як на пригодницьку літературу.

Т. В. Кушнірова у статті «Жанрово-стильові особливості роману О. Гріна „Блистающий мир”» (2010) відносить цей роман до філософсько-психологічного жанру, однак зауважує, що «особливості образної системи, часопростору та мотивної структури дозволяють назвати роман О. Гріна фантастично-символістським» [93].

За матеріалами XXI і XXII Міжнародних наукових конференцій «Грiнівські читання», які проходили у Феодосії в 2010 і 2012 роках, був виданий збірник «Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования». У ньому представлені змістовні статті В. В. Адєєва, Л. М. Варламової, В. А. Дмитрієва, В. О. Дорошкевича, Л. Д. Ковтун, С. В. Колотупової, В. В. Лазаревої, А. В. Ляховича, Л. О. Мельникової, М. Нумано, І. О. Панаїоті, В. П. Пантелькіна, Н. Н. Примочкіної,

С. В. Пушкарьової, О. Ю. Раскіної, Н. В. Сапригіної, В. К. Семибратова, С. А. Трахіменка, А. А. Фоміна, Л. Г. Фрізмана, Н. В. Ялової.

Доцент Київського національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова Т. О. Дегтярєва з 2007 по 2016 р. опублікувала низку статей, у яких розглядає «явление фонетического символизма» [37, с. 130], використання кольорово-звукової символіки у феєрії «Червоні вітрила» та «особенности оформления языковой картины мира» [38, с. 16] у творах письменника. Автор доходить висновку, «что для творчества А. С. Грина характерны черты импрессионистического стиля в его особой разновидности – экзотической (или романтической)» [38, с. 20]. Професор Одеського національного університету В. Б. Мусій у 2016 р. опублікувала шість статей, що аналізують ранні оповідання О. Гріна. Дослідниця розглядає опозицію «природність – цивілізація», пов'язану з древньою міфопоетичною опозицією «своє – чуже» в оповіданнях О. Гріна «Вночі та вдень» [132] і «Острів Рено» [133], жанрові особливості оповідання «Отруєний острів» [130; 131], мотивування загадкового в оповіданні «Таємнича платівка». Причому В. Б. Мусій звертає увагу на «интерес писателя не только к нравственным проблемам, но и к непознанным стихиям жизни, а также – процессам бессознательного в психике человека» [129, с. 20]. Увагу письменника «к месту бессознательного в творческом процессе» дослідниця розглядає у статті «Проблемы искусства в произведениях Александра Грина», де зазначає, що «искусство с его проникновением в суть явлений приближает человека к постижению абсолютных, универсальных тайн» [130, с. 67].

У 2016 р. також виходять дві статті Т. Ю. Моревої, присвячені аналізу особливостей художнього світу оповідання О. Гріна «Сірий автомобіль» і жанрових особливостей оповідання у віршах О. Гріна «ЛІ» [126; 127]. Н. І. Ільїнська у статтях «Готический след в малой прозе Александра Грина» і «Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина» (2017) простежує трансформацію готичного канону в оповіданнях письменника «Щуролов», «Забитий будинок», «Сірий автомобіль» [65; 66].

Т. Г. Свербілова у праці «Інтермедіальний аспект у пізніх новелах О. С. Гріна („Щуролов” і „Фанданго”))» (2017) розглядає фундаментальну для всієї творчості письменника категорію «Невидимого», так званої третьої реальності [170, с. 213]. Дослідниця доходить висновку, що «описи творів пластичного мистецтва, як і творів музики, в О. Гріна набувають значення порогу до іншого світу, де людина починає бачити те, що невидиме звичайним зором» [170, с. 220].

Висновки до розділу 1

Як показав аналіз грінознавчих досліджень у їхньому поступальному розгортанні від ранньої критики до сучасних академічних літературознавчих робіт, творчість О. Гріна відкриває простір не тільки для різноманітних, але навіть кардинально протилежних трактувань: його бачать прикладом і авантюрно-пригодницької «підліткової» белетристики, і «революційного романтизму», і символічної езотерики, і традиційної християнської літератури, орієнтованої на євангельську притчу. У кожен нову ідеологічну та естетичну епоху твори О. Гріна починають активно переосмислювати, при цьому вони незмінно залишаються в актуальному полі літератури: його книги перевидають, вони привертають неослабну увагу читачів, а літературознавці постійно звертаються до аналізу грінівських творів із різноманітних методологічних позицій та різних культурних контекстів.

Подібну історичну пластичність, здатність зберігати актуальність у період зміни культурно-історичних епох і художніх парадигм мають тексти, звернені до універсального, позачасового змісту (за терміном Є. Г. Еткінда – тексти «етерністського» спрямування). У літературі на межі ХІХ–ХХ ст., коли відбувалося становлення О. Гріна як письменника, такою спрямованістю відрізнялися насамперед тексти символізму. У них була послідовно здійснена стратегія створення письменником індивідуального художнього «міфу про світ», який передбачає наявність багаторівневих системних зв'язків між різними творами автора, які, власне, і

є складовими цього єдиного світу, особливою художньою цілісністю. Тому саме на межі століть розвивається тенденція до циклізації та навіть до об'єднання всіх творів одного автора в метатекстуальну єдність (наприклад, «трилогія вочеловечення» О. Блока).

Творчість Гріна як послідовне й органічне продовження «етерністської» гілки літератури початку ХХ ст. досліджена ще не достатньо систематично. Як було встановлено під час аналізу грінознавчих праць, дослідники лише починають вибудовувати параметри аналізу прози О. Гріна як метатекстуальної художньої єдності, концентруючись на тих чи інших аспектах його цілісності (стійкі символи, наскрізні персонажі, повторювані мотивно-сюжетні структури).

Розглядаючи романну творчість письменника як ядро його художньої системи, в цій праці зроблено спробу виявити та проаналізувати константні світомоделюючі чинники, завдяки яким весь корпус гринівських романів може бути кваліфікований як метароманна художня єдність.

З огляду на поставлені завдання, визначено такі основні робочі поняття: «художній світ», «метароман», а також похідні щодо них і синонімічні в контексті дослідження терміни: «художня картина світу», «метатекст», «метатекстуальність», «метароманна єдність», «метароманний світ» тощо.

РОЗДІЛ 2. ТИПОЛОГІЯ ГЕРОЇВ МЕТАРОМАННОГО СВІТУ О. С. ГРІНА

2.1. Феєрія «Червоні вітрила» як інваріантна модель міфопоетичної картини світу романів О. С. Гріна

2.1.1. Ранній, зрілий та пізній періоди створення грінівського міфу про світ

Феєрія «Червоні вітрила» стала знаковою для всієї грінівської творчості й візитною карткою автора. Ім'я О. Гріна в масовій свідомості асоціюється перш за все з авторством цієї повісті. Її назва та імена головних героїв Грея й Ассоль у народній уяві з часом перетворилися в образи-символи кохання й віри в чудесну зустріч.

«Червоні вітрила» – це найпопулярніший, найхарактерніший, а крім того – і найбільш міфогенний текст О. Гріна. Історія кохання Грея та Ассоль продовжує існувати в народній свідомості вже як міф нового часу. Тож не дивно, що масовою свідомістю це прийнято і навіть вміщено в міфологію буденності. Про це свідчать такі поширені назви, як весільний салон «Ассоль» або кафе «Червоні вітрила». Саме своєю глибинною міфологічністю «Червоні вітрила» О. Гріна найбільшою мірою перетинаються з літературою свого часу, з творчими стратегіями «срібної доби», з неоміфологізмом епохи модернізму загалом і російського символізму зокрема.

У відомій праці «Поетика міфу» Є. М. Мелетинський, аналізуючи міфологічний роман ХХ ст., зауважує: «„Мифологизм“ является характерным явлением литературы ХХ в. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» [115]. Недарма теоретик російського символізму В'ячеслав Іванов писав: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастет искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского» [63, с. 714]. Про основну особливість символістського світовідчуття, що орієнтується на міф і на створення «неоміфологічних» творів, говорить і З. Г. Мінц у праці «О некоторых „неомифологических“ текстах в творчестве русских

символистів» [122]. З. Г. Мінц зазначає, що у творчості символістів є «некий универсальный миф-инвариант», заснований на філософії В. С. Соловйова, «развертывание и трансформации которого создают все «тексты-мифы» русского символизма» [122]. Так само, на наш погляд, модель світу й філософська система, створена О. Гріном у феєрії «Червоні вітрила», стали своєрідним міфом-інваріантом, розгортання і трансформації якого варіювалися у великих жанрових формах грінівських творів – його романах. І якщо навіть масовою читацькою свідомістю «Червоні вітрила» сприймаються як найбільш характерний грінівський текст, його візитна картка, то не дивно, що все головне в подальшій грінівській творчості вже можна якоюсь мірою (в зародковому або розгорнутому вигляді) виявити у феєрії. Тому робоча гіпотеза нашого дисертаційного дослідження полягає в припущенні, що у стилістиці, образності й сюжеті «Червоних вітрил» можна виявити вихідні моделі наступних грінівських романів і, отже, вважати «Червоні вітрила» інваріантною версією грінівського метароману.

Феєрія «Червоні вітрила» поклала початок цілком новому етапу у творчості О. Гріна. Ще в 70-ті рр. В. В. Харчев зауважив, що саме створенням «Червоних вітрил» був завершений пошук автором себе, і цим увінчалось становлення О. Гріна як митця [189]. Цікаво, що в монографії М. О. Кобзєва «Роман Александра Грина» ще в 1983 р. використовується термін «грэический герой». Це підкреслює генетичний зв'язок між Артуром Греєм і героями наступних грінівських романів. Однак більшість сучасних дослідників, говорячи про «міф про світ» О. Гріна, розглядають весь корпус творчої спадщини письменника, розділяючи лише його реалістичні та романтичні твори. Не звертається достатньої уваги на те, що у створенні грінівського «міфу про світ» є кілька періодів. Це ранній період, що містить твори, написані до виходу у світ феєрії «Червоні вітрила», середній (зрілий) період, який починається з «Червоних вітрил», і пізній період, до якого входять два останні романи. У зрілий період грінівський «міф про світ» набуває тих рис, які є основоположними для створення творів великої форми – романів письменника. Не було відзначено також і кардинальну

відмінність «міфу про світ» у ранній творчості О. Гріна й у творах великої форми; зокрема, особливості освоєння героями сакрального простору, відповідно до міфопоетичної традиції.

Ранній період створення грінівського міфу починається з першого романтичного твору «Острів Рено», де вперше представлений романтичний герой, який прагне піти від світу повсякденного в «інакший» світ. У цьому оповіданні вперше намічено поділ грінівського «міфу про світ» на сакральний і профанний плани. Сакральний простір – це образ дикого острова, «строгого и таинственного, как человеческая душа» [34, Т. 1, с. 255], з дивовижною природою, краса якої торкається внутрішнього світу героя й викликає невідомі досі відчуття. Профанний план – це світ матросів, служба на кораблі й далека батьківщина. Далі неодноразово в наступних оповіданнях, таких як «Арвентур», «Шлях», у творчості письменника з'являються герої, які теж мають контакт зі світом невидимим. Але вони, на відміну від капітана Грея та інших персонажів, котрі з'явилися після нього, тільки торкаються до сакрального, чудесного світу або йдуть до нього («Шлях»), але чуда не здійснюють. Під чудом ми розуміємо той факт, коли герою, як капітану Грею, Друду або Гарвею, вдається зробити світ незвіданий, світ ноуменальний, доступним для інших.

В оповіданні «Арвентур» з циклу «Спадщина Пік-Міка» герой чує в собі дивовижне слово «Арвентур», що звучить у його душі й говорить про країну радості, яка десь існує. Він носив це слово в «сокровеннейших кладовых души», але «был ему чужим». «О Арвентур! Пусти меня в свои стены, хрустальный замок радости, Арвентур!» [34, т. 2, с. 197] – вигукує герой у марній надії досягнути цю містичну країну, яка тут асоціюється, на наш погляд, з Райського країною, Небесним Єрусалимом. В оповіданні «Шлях» молодий чоловік Елі Стар бачить через обриси міста, в якому живе, іншу країну: «...город принимал странный вид <...> предметы стали как бы прозрачными, и я видел одновременно сливающимися, пронизывающими друг друга – два мира, из которых один был наш город, а другой представлял цветущую, холмистую степь, с далекими на горизонте голубыми

горами» [34, т. 2, с. 262–283]. Це оповідання нагадує про двосвіття символістів, де за видимими нам предметами ховається інший світ. Елі вирішує перейти в цей інший світ і піти разом із людьми, обличчя яких «ясны, как весенний поток», у країну, що лежить за горами, де, як він вірить, є «чудесные, немыслимые для нас вещи» [34, т. 2, с. 284]. Але чи справді герой знайшов цю країну, невідомо. Через десять років його знаходять мертвим у якійсь харчевні. В оповіданні «Сила незбагненого» (1918) порушено питання про контакт із сакральним світом за допомогою творчості. Музикант Дюпле уві сні чує дивовижну музику. «Не охватываемое сознанием совершенство этой божественно-ликующей музыки было – как чувствовал всем существом Грациан Дюплэ – полным воплощением теней великого обаяния, с которым он проходил жизнь и которое являлось предположительно **эхом сверкающего первоисточника**» (виділено мною. – Л. Б.) [188, с. 123]. Дюпле йде до лікаря-гіпнотизера, щоб за допомогою гіпнозу дізнатися, чи справді існує ця незбагнена музика. Лікар обманує його, кажучи, що ніякої особливої музики немає. Але випадковий перехожий, який чув, як грав музикант під час сеансу гіпнозу, вражений божественною музикою Дюпле. Унаслідок, не витримавши потрясіння, музикант божеволіє, так і не зумівши наяву відтворити ту мелодію, яка «...имеет в себе нечто божественное и сокрушительное» [34, т. 6, с. 420].

Як бачимо, в ранньому періоді творчості О. Гріна присутня думка про неможливість поєднання сакрального і профанного, мистецтва і життя. Герої письменника, стикаючись зі світом ноуменальним, закінчують смертю (Тарт) або божевіллям (Дюпле), так і не знайшовши гармонії між небесним і земним.

2.1.2. Формування міфопоетичних образів-типів «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» в повісті «Червоні вітрила»

Починаючи з феєрії «Червоні вітрила», грінівський міф про світ змінюється. Першим героєм, який подолав незрушну перешкоду між сакральним і профанним, став

Артур Грей. Образ капітана Грея поклав початок новому типу грінівського героя, якого ми, вслід за автором, назвемо «чудотворцем». Для «героя-чудотворця» характерне те, що він не тільки може доторкнутися до світу незвичайного, чудесного, він має здатність зробити небачений світ доступним для інших людей. Так, диво червоних вітрил подарує щастя Ассоль і назавжди залишиться у пам'яті приголомшених жителів Каперни.

Олександр Грін дуже детально розробляє образ нового героя. Формування його внутрішнього світу простежується з самого дитинства. Наявність історії становлення і зростання відрізняє його від грінівських героїв раннього періоду творчості, так само як і внутрішня цілісність, що розкривається через історію дитинства та юності Грея. Якщо герої оповідань «Шлях» або «Арвентур» спочатку були звичайними людьми, але потім раптом, несподівано для себе, відкрили сакральний (прихований) світ, то Артур Грей народився з душею, здатною сприймати світ невідомий. З раннього дитинства Грей визначається автором як герой сакрального простору. Він протиставляється своїм батькам, закріпленим тільки за профаним світом: «Отец и мать Грэй были надменные невольники своего положения, богатства и законов того общества, по отношению к которому могли говорить „мы” <...> Артур Грэй **родился с живой душой, совершенно не склонной продолжать линию фамильного начертания**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 19]. Вже на восьмому році життя особистість маленького Грея автор визначає як «тип рыцаря причудливых впечатлений, искателя и чудотворца, т. е. человека, взявшего из бесчисленного разнообразия ролей жизни самую опасную и трогательную – роль провидения...» [34, т. 3, с. 19]. Отже, сам О. Грін називає свого нового героя «чудотворцем». Це проявилось, коли ще дитиною, «приставив к стене стул, чтобы достать картину, изображавшую распятие, он вынул гвозди из окровавленных рук Христа, т. е. попросту замазал их голубой краской, похищенной у маляра. В таком виде он находил картину более сносной» [34, т. 3, с. 20].

Зауважимо, що подія, яка символічно відображає все подальше життя героя – його покликання рятувати й творити чудеса, – відбувається саме на восьмому році життя,

після того, як проходить перший семирічний (7 – сакральне число) цикл життя. Цікаво, що й у житті Ассоль так само у 8 років відбувається ключова подія: зустріч з Еглем, пророцтво якого також передбачило її подальший життєвий шлях.

Звернемо увагу, що автор визначає тип героя, як «тип рицаря причудливих впечатлений» і дає йому ім'я Артур, що перегукується з легендарним королем Артуром та історією лицарів круглого столу. (Про зв'язок грінівських просторових образів «с пространственной организацией средневековых рыцарских романов „артуровского” цикла» писала Н. Г. Медведева [112, с. 16]). Надалі лицарський відбиток притаманний кожному з наступних «героїв-чудотворців». Зауважимо, що легенди й лицарські романи, пов'язані з ім'ям короля Артура, в основному розповідають про пошуки Святого Грааля і порятунок прекрасних дам. Святий Грааль, як відомо, це чаша, наповнена Кров'ю Ісуса Христа. Образ Христа і Його Крові, як бачимо, безпосередньо дотичний до образу Артура Грея, починаючи з дитинства героя. На запитання батька про те, навіщо він зіпсував картину, маленький Артур відповідає: «Я не могу допустить, чтобы при мне торчали из рук гвозди и текла кровь. Я этого не хочу» [34, т. 3, с. 19]. Грей замальовує кров Христа і цвяхи на картині блакитною фарбою. Як відомо, блакитний і синій у символіці іконопису – це кольори небесної сфери, фарби іншого, духовного світу. Ці фарби, як кольори моря, й далі будуть супроводжувати героя. Цікаво, що символічне значення моря як світу сакрального вперше у всій повноті відображено саме в «Червоних вітрилах». Море в ранніх оповіданнях «Смерть Роменлінка», «Пролив бур», «Життя Гнора» співвідноситься з простором, де відбуваються моральні випробування героя, які «либо убивают его (Ромелинк), либо закаляют, совершенствуют (Аян)» [86]. І тільки починаючи з «Червоних вітрил» простір моря у творчості О. Гріна асоціюється з духовним ростом героя. Всі переживання й прагнення головних персонажів «Червоних вітрил» Грея й Ассоль з самого дитинства спрямовані до моря як до простору, протилежного профанному світу батьківського замку та Каперни. Це символічне значення моря як світу духовного, протиставленого світу життєво-

побутовому, і далі розкривається в романах письменника. Справді, вперше Грей починає розуміти себе завдяки зустрічі з морським топосом через картину, що зображає бурхливе море і корабель. Тобто, море як світ духовний стало частиною внутрішнього світу Грея. «Он сжился с ним, роясь в библиотеке, выискивая и жадно читая те книги, за **золотой дверью** которых открывалось синее сияние океана» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 27]. Золотий колір в іконописі символізує сяйво Бога, світло Небесного Царства, синій колір – символ потойбічного, вічного духовного світу. Тому золоті двері символізують тут вихід в інший, сакральний світ. А поєднання слова «синє» зі словом «сяйво» – «синє сяйво океану» – якнайкраще передає думку О. Гріна про духовне сяйво, яке реалізується згодом у назві наступного роману «Сяючий світ», де слово «сяючий» у визначенні світу духовного займає вже центральне місце.

Грей з 12 років усвідомлює себе героєм сакрального простору, який у творчості О. Гріна буде символічно виражатися через образ моря. Але хлопчикові недостатньо було переходу на сакральний рівень, він мріяв стати капітаном, тобто героєм, що має владу в сакральному світі: «Он обладал в глазах подчиненных магическим знанием, благодаря которому уверенно шел, скажем, из Лиссабона в Шанхай, по необозримым пространствам <...> большую и разумнейшую власть в живом деле, полном непрерывного движения, трудно было представить. Эта власть замкнутостью и полнотой равнялась власти Орфея» [34, т. 3, с. 28]. О. Грін не дарма порівнює роль капітана з владою Орфея, міфічного співака і музиканта, чие ім'я уособлює могутність мистецтва. Тут підкреслюється символічне значення образу капітана корабля, що означає творчу особистісну сутність, яка дає напрям руху в духовному світі. Доречним видається порівняння з уявленням символістів про творчу особистість митця як Деміурга, що має владу творити інші світи.

Звернемо увагу, що в 12 років Грей читає книги, «за **золотой дверью** которых открывалось синее сияние океана», а в 15 років він вирушає в плавання і вже сам проникає «за **золотые ворота** моря» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3 с. 28]. Двері

й ворота – традиційний символ переходу в інший світ. Зауважимо, що під час читання книг він відчиняє тільки **двері**, а коли відбувається перехід на зовнішньому рівні, герой проникає вже за **ворота**. Підкреслимо, що і двері, й ворота – золотого кольору. Золотий колір в іконописі – це символ Божої присутності, небесного світла, вічності й благодаті. Тому «золоті двері» і «золоті ворота» стають символами не просто переходу в інший світ, а переходу у світ духовний. З часом Грей придбав власний корабель з промовистою назвою – «Секрет». Зауважимо, що така назва корабля безпосередньо вводить читача у смислове поле символізму, де одна з центральних категорій – це категорія таємниці, де таємний знак, символ відображає іншу реальність. Так і назва корабля Грея «Секрет» відображає приховане за буденним корабельним промислом внутрішнє життя його капітана.

Артур Грей – це перший грінівський герой, якому вдалося не тільки здійснити перехід у сакральний світ, але й зіграти роль «чудотворця». Грей втілює в життя мрію Ассоль про корабель з червоними вітрилами. Він допомагає Ассоль здійснити повний перехід у сакральний світ – відвозить дівчину на своєму кораблі в безмежні простори моря, яке символізує світ духовний. Завдяки Грею надзвичайне приголомшує всіх мешканців Каперни. Подібне чудо здійснює кожен із головних героїв наступних грінівських романів. Друд з роману «Сяючий світ» забирає в небо Таві, залишивши в серцях жителів міста спогад про свій неймовірний політ у цирку та літаючий човен із дзвіночками. Ганувер із «Золотого ланцюга» будує небачений палац, намагаючись відтворити у такий спосіб сакральний, казковий світ на землі. Гарвей з роману «Та, що біжить по хвилях» дарує своє «Нездійсненне» Дезі. Він не просто зустрічає Фрезі Грант – дівчину-легенду з іншого світу, а ділиться цим зі своєю коханою. У будинку, який герой купує й облаштовує для неї, вони разом чують голос Фрезі Грант, що лунає з моря. Отже, ноуменальна реальність (сакральний світ) стає доступною не тільки для Гарвея, але й для його дружини, і для Філата, і для всіх, хто захоче повірити Гарвею.

Отже, конститутивні ознаки «героя-чудотворця», що задані в образі Грея і відтворюються в кожному з героїв трьох наступних романів, такі:

1) «герой-чудотворець», на відміну від попередніх романтичних героїв О. Гріна, долає протистояння сакрального і профанного світу;

2) «герой-чудотворець» не тільки сам здійснює перехід у сакральний світ, але й робить цей світ доступним для інших людей, зокрема, допомагає здійснити перехід у світ іншої реальності своїй коханій;

3) «герой-чудотворець» обов'язково здійснює чудо, тобто втілює сакральну реальність у профанному світі, залишаючи значний слід у серцях людей: корабель з червоними вітрилами Грея, чарівний палац Ганувера чи будинок із садом Гарвея, де можна чути голос Фрезі Грант;

4) «герой-чудотворець» належить до лицарського типу альтруїстичних героїв, на відміну від, наприклад, Бам-Грана, образ якого має дещо демонічний іронічний відтінок.

Крім головного «героя-чудотворця», у феєрії «Червоні вітрила» вперше детально розробляється образ «дівчини – живої поезії» («девушки – живого стихотворения»). Формування внутрішнього світу героїні простежується також із самого дитинства. Їй, як і Грею, з ранніх років притаманна можливість доторкнутися до світу сакрального, вміння бачити «понад видимого» («сверх видимого»). Каперна, де живе маленька Ассоль, знаходиться на морському березі. Але більшість жителів сприймає морський простір лише як небезпечну стихію, що дає можливість заробити на прожиття. Тільки Лонгрен, батько Ассоль, стикаючись з морським простором, здатний сприймати його прихований сакральний сенс. Він любить подовгу дивитися на море, особливо в негоду. Бурхливе море для нього не тільки вікно у сакральний світ, населений «стадами фантастических гривастых существ, несущихся в разнузданном свирепом отчаянии к далекому утешению» [34, т. 3, с. 6], воно відображає переживання його душі – відчай і прагнення розради. Саме Лонгрен відкрив для маленької Ассоль море як світ невідомого й чудесного. Завдяки розповідям батька Ассоль сприймає море як простір, сповнений фантастичними міфічними істотами.

Коли Ассоль виповнилося вісім років, вона зустріла Егля. Історія про прекрасного принца, який прибуде по неї з морської далечини на кораблі з червоними вітрилами, стає для дівчинки пророкуванням переходу, провісником шляху в сакральний світ моря.

Простеживши формування духовного світу Ассоль з дитинства, автор вперше у своїй творчості дає докладний опис внутрішнього світу героїні. Тут підкреслюється двосвіття, в якому існує і яке втілює собою дівчина: «Пока она шьет, посмотрим на нее ближе – вовнутрь. В ней две девушки, две Ассоль, перемешанных в замечательной прекрасной неправильности. Одна была дочь матроса, ремесленника, мастерица игрушки, другая – **живое стихотворение**, со всеми чудесами его созвучий и образов, с тайной соседства слов, во всей взаимности их теней и света, падающих от одного на другое» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3 с. 44]. Отже, у творі О. Гріна вперше з'являється образ «дівчини – живої поезії», який дав початок новому типу грінівських героїнь: «Она знала жизнь в пределах, поставленных ее опыту, но сверх общих явлений видела отраженный смысл иного порядка. Так, всматриваясь в предметы, мы замечаем в них нечто не линейно, но впечатлением – определенно человеческое, и – так же, как человеческое – различное. Нечто подобное тому, что (если удалось) сказали мы этим примером, видела она еще сверх видимого. Без этих тихих завоеваний все просто понятное было чуждо ее душе» [34, т. 3, с. 44]. Як бачимо, тут простежується зв'язок із символістським розумінням світу, де за прихованими земними речами простежується інший світ. «„Земное“... ощущается как „отблеск“ и „отзвук“ небесного, как „антитеза“ духовной „тезы“ бытия...» [122].

У «Червоних вітрилах» змальований тип нової грінівської героїні, який і далі буде розроблятися в романах письменника. Витоки цього образу можна простежити лише в оповіданні «Трагедія плоскогір'я Суан», в епізоді, де Асунта слухає ніч: «Неслышный призрачный звон ночи пришел к ней из бархатных глубин мрака, звон маленьких колокольчиков, пение земли, игра микроскопических цитр, взволнованная жизнь крови. Звон шел к ней, разбиваясь волнами у ее ног...» [34, т. 1, с. 444].

Сприймання Асунтою нічного саду, як і самої себе в цей момент, можна було б трактувати як дотик до світу сакрального. Подібні переживання відчуватиме, прокинувшись ще до світанку, Ассоль: «Держась за верх рами, девушка смотрела и улыбалась. Вдруг нечто, подобное отдаленному зову, всколыхнуло ее изнутри и вовне, и она как бы проснулась еще раз от явной действительности к тому, что явнее и несомненнее» [34, т. 3, с. 47]. Крім того, «звон маленьких колокольчиков, пение земли, игра микроскопических цитр», які чує Асунта, перегукуються з поняттям «живої поезії» («живого стихотворения»), яким автор визначає сутність Ассоль. Порівняймо: «Звон шел к ней, (к Асунте, Л. Б.) разбиваясь волнами у ее ног». І про внутрішній стан Ассоль: «Хотя было пусто и глухо, но ей казалось, что она звучит как оркестр, что ее могут слышать» [34, т. 3, с. 47].

А. В. Ляхович зауважує, що героїні О. Гріна втілюють у собі творчість у просторі самого життя: хоч вони не пишуть віршів і не малюють картин, та саме їхнє життя – це творчість. У грінівської героїні є «интуитивный творческий потенциал, проявляющийся в спонтанной, непосредственной творческой силе, – творческом инстинкте <...> Гриновская девушка – гений, гений жизнетворчества, её изначальные креативные способности исключительны – они равны целой Вселенной» [105]. Звернімо увагу, що відбувається, коли Ассоль просто дивиться на море: «Она видела в стране далеких пучин подводный холм; от поверхности его струились вверх вьющиеся растения; среди их круглых листьев, пронизанных у края стеблем, сияли причудливые цветы. Верхние листья блестели на поверхности океана; тот, кто ничего не знал, как знала Ассоль, видел лишь трепет и блеск» [34, т. 3, с. 49]. Отже, дівчина бачить те, чого не бачать інші. Ассоль стала натхненням для Грея, наснажила до творчого акту – створення диво-корабля.

Говорячи про новий тип грінівської героїні й визначаючи її за О. Гріном як «дівчина – жива поезія», ми розглядаємо поняття «поезія» слідом за В'ячеславом Івановим, так само, як розуміли це поняття символісти. У статті «Две стихии в современном символизме» В. Іванов пише: «Бодлер говорит: „Природа – храм. Из

его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами...» <...> поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучиях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собою и несогласным, случайно близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово» [61, с. 547–548].

Ассоль, подібно бодлерівському поетові, відкриває справжню таємницю природи: «Засматривая в особенные лица цветов, в путаницу стеблей, она различала там почти человеческие намеки – позы, усилия, движения, черты и взгляды» [34, т. 3, с. 47]. Вона, на відміну від більшості, «слышащая», для неї звучить «многоустое вечное слово» природи: «Ассоль говорила с теми, кого понимала и видела. <...> То были крупные старые деревья среди жимолости и орешника <...> Ассоль чувствовала себя, как дома; здоровалась с деревьями, как с людьми, то есть, пожимая их широкие листья. Она шла, шепча то мысленно, то словами: «Вот ты, вот другой ты; много же вас, братцы мои!» [34, т. 3, с. 47]. Поетичним світом своєї душі Ассоль доповнює навколишню побутову дійсність, змінюючи її. Згадаймо розповідь вугляра, коли Ассоль відповідає на його зауваження, що всі в роботі, як у бійці: «Нет, – говорит она, – я знаю, что знаю. Когда рыбак ловит рыбу, он думает, что поймает большую рыбу, какой никто не ловил». – «Ну, а я?» – «А ты? – смеется она, – ты, верно, когда наваливаешь углем корзину, то думаешь, что она зацветет» [34, т. 3, с. 40]. І коли вугляр подивився на свою корзину, йому справді здалося, що з лози проростають листочки. І свою повсякденну роботу Ассоль поетизує: «... моя работа не скучная, только все хочется придумать особенное. Я, – говорит, – так хочу изловчиться, чтобы у меня на доске сама плавала лодка, а гребцы гребли бы по-настоящему; потом они пристают к берегу, отдают причал и честь-честью, точно живые, сядут на берегу закусывать» [34, т. 3, с. 40]. Ассоль, подібно до міфічної Музи, – джерело натхнення для Грея (створення диво-корабля) і для вугляра (перетворення кошика). Але,

водночас, вона, як жива поезія, сама є живим витвором мистецтва. Отже, героїня О. Гріна сама себе перетворює на результат своєї творчості, і тому вона водночас і творець, і творіння – поезія.

Образ Ассоль, «дівчини – живої поезії» відобразився у наступних грінівських романах в образах Таві, Моллі й Дезі. Але ніде більше О. Грін вже не давав настільки тонкого й докладного опису внутрішнього світу героїні. Ми можемо лише здогадуватися через зовнішні прояви характеру про те, що створені після Ассоль образи дівчат так само несуть ідею життєтворчості. Кожна з героїнь трьох наступних романів успадкувала від Ассоль якусь її домінуючу рису. Так, образ Таві з роману «Сяючий світ» несе ідею безоглядної віри в диво. Ассоль вірить, що по неї припливе корабель з червоними вітрилами й довірливо простягає руки до Грея, коли він припливає. Таві вірить, що Друд полетить, і довірливо підіймається разом із ним у небо, щоб полетіти в його «Сяючий світ». Образ Моллі з роману «Золотий ланцюг» успадкував від Ассоль життєтворче начало. Ассоль творчим актом душі перетворює навколишню дійсність, мріючи про чудо-корабель. Моллі мріє про диво-палац. Перш ніж Ганувер побудував свій неймовірний палац, його кохана створила цей палац у своїй уяві. Грей так само втілює у життя мрію коханої, створивши корабель із червоними вітрилами. Образ Дезі з роману «Та, що біжить по хвилях» містить обидві ці риси: віру і життєтворчість. Дезі, завдяки своєму творчому сприйняттю світу, здогадується про містичну зустріч Гарвея з Фрезі Грант. Спочатку вона створює образ цієї зустрічі у своїй душі, й тільки потім знаходить підтвердження у словах Гарвея. Безмежна віра Дезі у свого коханого й у те, що Фрезі Грант, яка біжить по хвилях, існує, приводить героїв до щастя, до гармонії сакрального і профанного, небесного й земного. Отже, можемо зробити висновок, що в образі Ассоль О. Грін створив докладну історію зростання і становлення типу «дівчини – живої поезії» й утілює повний набір її рис, які надалі лише частково повторюються і варіюються в героїнях інших романів письменника, щодо яких Ассоль виконує роль образу-джерела, інваріанта.

2.1.3. Особливості символічної смислової структури образів роману

Образи «героя-чудотворця» і «дівчини – живої поезії», які були сформовані у повісті «Червоні вітрила» і відтворювалися в наступних грінівських романах, мають специфічну семантичну структуру. Їх можна розглянути в кількох символічних планах:

1) **Життєво-біографічний план (подієвий)**: чудесна історія кохання й віри в чудо, яке можна зробити власними руками (традиційне трактування). Тут образ «героя-чудотворця» представлений у вигляді коханого, покликаного зробити щасливою Ассоль.

2) **Душевний план**: духовний пошук героя, його внутрішній шлях до гармонії й любові через перехід у сакральний світ, куди герой допомагає перейти і своїй коханій. Зустріч і поєднання двох духовно близьких людей, які вміють бачити «понад видимим» і здатні на життєтворчість. В цьому плані символічний образ Грея перетинається з образом художника-творця, деміурга.

3) **Духовний план**: шлях душі до Небесного Нареченого – Христа. Тут шлях по морю символізує шлях у Небесну країну, корабель – церкву і небесний сад, а одним із прототипів символічного образу Грея є ідея Небесного Нареченого – Христа, який приходить до Ассоль (символ душі, яка вірить і чекає).

Розглянемо докладніше ці символічні плани.

Перший, життєво-біографічний план (подієвий) знаходиться на поверхні, й про нього вже багато написано. Тут Грей не тільки подібний до казкового принца, але й показаний як людина з тонкою душею, здатною зрозуміти надзвичайність природи Ассоль і втілити в життя її мрію. Цей план автор реалізує не стільки на рівні поезики, скільки на рівні будови сюжету й структури фабульних обставин, пов'язаних з героями. Наприклад, опис епізоду, коли маленький Грей, щоб відчути чужий біль, слідом за куховаркою Бетсі спеціально ошпарив собі руку окропом, розкриває особливості природи юного Грея і показує шляхи формування його особистості.

Хлопчик, відчувши гострий біль від ошпареної окропом руки, вирішив насамперед терміново відвести Бетсі до лікаря. І тільки після того, як їй надали допомогу, показав лікареві свою руку. Центральною подією, що сформувала характер Ассоль, була її зустріч з Еглем, який розповів дівчинці вигадану ним історію про принца і корабель із червоними вітрилами. Ця подія вплинула на долю Ассоль: як на негативне ставлення до неї оточення, так і на розвиток у душі дівчинки творчого потенціалу, який у майбутньому привів до здійснення її мрії. Життєво-біографічний план у творі реалізується і на рівні психологічних характеристик. Так, проходячи через різні випробування, герой виявляє риси свого характеру: твердість, терпіння, оптимізм, що розкриваються в різних життєвих обставинах. Так Греї, коли плаває юнгою на кораблі, долає страх, не втрачає гідності перед тими, хто намагається принизити його, вмє гідно витримати образи, загартовує волю й силу духу. Отже, психологічні та особистісні прояви характерів героїв у життєвому середовищі є засобами, за допомогою яких автор формує перший символічний план образів своїх персонажів.

У другому, **душевному плані**, образ Грея символізує творчу особистість, митця. Проблема творчості, виникнення творчого задуму є провідною в О. Гріна. На це звертає увагу А. О. Ревякіна. Вона справедливо зауважує, що «...суть своїх раздумий о творчестве Грин записал в черновом наброске под названием „Красные паруса”» [160, с. 52]. Про це ж, досліджуючи чернетки, що передують «Червоним вітрилам» і роману «Сяючий світ», пише Ю. В. Царькова. Вона доходить висновку, що перед створенням «Червоних вітрил» О. Гріном був задуманий роман у двох частинах, головним героєм якого мав бути письменник. Головним завданням майбутнього роману, за задумом автора, було дослідження внутрішнього стану творчої людини. Ю. В. Царькова зауважує, що у другій частині роману мав бути докладно розглянутий «особый дар зрения, присущий художнику: „<Уменье> и наслаждение смотреть”; „зрительные ассоциации” помогают писателю разгадать тайны сюжетных ситуаций, которые он не мог разрешить» [193]. Роман про письменника так і не був створений, але риси творчої особистості відобразив символічний образ Грея. На це

у дисертаційному дослідженні звертає увагу О. А. Козлова. Вона пише, що в образі Грея «совмещаются на уровне сравнительных и метафорических оболочек черты персонажей, которые в первоначальном замысле феерии должны были стать её главными героями, – художника и „летающего человека” Мас-Туэля» [85, с. 80]. Звернемо увагу, що Грею справді притаманні властиві художникові «уменье и наслаждение смотреть», адже він зумів розгледіти в бідній дівчині, що спала на березі моря, її внутрішню сутність, тобто «разгадал тайну сюжетной ситуации», створивши диво у своїй і в її долі. Створення Греєм дивовижного корабля, який вразив усіх мешканців Каперни та змінив долю його й Ассоль, подібне до створення великого твору мистецтва. Егль пророкує, що коли Ассоль буде великою, в Каперні розквітне «сказка, памятная надолго» [34, т. 3, с. 15]. Таку казку, як витвір мистецтва життя, створює художник-творець капітан Грей. Цей план, безпосередньо пов'язаний з естетичним началом, найбільш ефективно реалізується через метафоричну образність, за допомогою образотворчих і стильових засобів, що створюють атмосферу подолання буденності за допомогою чуда.

Душевний план виражений на рівні художньої образності, оскільки інструментом творчості є художній образ. Творча природа героїв реалізується через художню образність як головне вираження творчого начала. Різні види й засоби образної поетики ілюструють і внутрішні стани героїв, і їхній вплив на світ. Звернемо увагу на стан і відчуття Грея перед тим, коли він знаходить сплячу Ассоль. Завдяки творчій уяві героя світ навколо нього змінюється: «С изумлением видел он счастливый блеск утра» [34, т. 3, с. 35]. Метафоричний епітет «счастливый» створює атмосферу радості, в яку занурюється герой. Грей бачить «пылающую синюю даль». Епітети «пылающая» і «синяя» поєднують кольори вогню та моря. Грей ще не знає історії про червоні вітрила, але те, як він сприймає морську далечінь на світанку, є передбаченням майбутнього, коли червоні вітрила «цвета глубокой радости» [34, т. 3, с. 63] завдяки Грею з'єднуються із синім кольором неба й моря. Далі автор показує, яким герой бачить навколишній світ, перетворений його уявою. Метафори «торжествовал свет» і

«дымилась и горела трава» [34, т. 3, с. 36] створюють враження саява. Порівняння-персоніфікація квітів з умитими дітьми одухотворює навколишню природу. Світ, який дихає «бесчисленностью крошечных ртов», сприймається героєм як світ «ликующий» [34, т. 3, с. 36]. Перетворена, повна радості, жива, олюднена природа ніби сама приводить Грею до Ассоль, яка заснула посеред неї. Капітан довго дивиться на сплячу дівчину: «Когда впечатление стало полным, Грэй вошел в его теплую подмывающую волну и уплыл с ней» [34, т. 3, с. 36]. Щоб передати всі відтінки порухів душі героя, шляхи виникнення творчого задуму, автор використовує розгорнуту метафору. «Теплая подмывающая волна» враження, яке заповнило Грею, ще раз підкреслює зв'язок образу моря з внутрішнім світом героя. Так О. Грін за допомогою авторської непрямой мови передає відчуття, душевні порухи та світосприйняття героя. У тексті феєрії є також пряме формулювання того, як реалізується творча природа героя: «Каждое движение – мысль, действие – грели его тонким наслаждением художественной работы» [34, т. 3, с. 51], – пише автор про процес створення Греєм корабля з червоними вітрилами. «Его понятия о жизни подверглись тому последнему набегу резца, после которого мрамор спокоен в своем прекрасном сиянии» [34, т. 3, с. 51]. За допомогою цієї розгорнутої метафори О. Грін уподібнює творчу роботу Грею до створення скульптури.

Подібно до Грею, Ассоль так само у своїй творчій уяві перетворює навколишній світ. Прокинувшись рано-вранці, вона, як і Грей, відчула «отдаленный зов» [34, т. 3, с. 47]. «С этой минуты ликующее богатство сознания не оставляло ее» [34, т. 3, с. 47]. Метафора «ликующее богатство сознания» передає зміну внутрішнього світу дівчини. Епітет «ликующий», який автор вживає і щодо Грею, підкреслює піднесений радісний настрій героїв. «Море спало» [34, т. 3, с. 48], «небо, вспыхивая, сияло огромным веером света», «тонкие, божественные цвета светились» [34, т. 3, с. 49] – за допомогою цих метафор створюється атмосфера перетвореного чудесного світу. Уявний корабель Ассоль пливе, «разбрасывая веселье». Порівняння «он плыл, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовый

огонь» [34, т. 3, с. 49] надають тексту експресії. Дівчина у своїй уяві перетворила звичайний схід сонця в диво. Візуалізуючи свою мрію, внутрішнім поглядом вона бачить корабель із червоними вітрилами. Зауважимо, що спочатку Ассоль уявила свою зустріч із кораблем Грея, а в цей час Грей спав неподалік. Дізнавшись про мрію Ассоль, герой вирішує втілити в життя заповітне бажання дівчини.

Отже, перетворення повсякденного життя у творчу картину, притаманне грінівським героям, здійснюється постійно за допомогою різноманітних видів художньої образності: через порівняння, уособлення та інші засоби, зокрема, метафоричні. Серед цих образних засобів домінує уособлення, у такий спосіб підтримується зв'язок саме з душевним рівнем, адже душі героїв працюють над творчим перевтіленням світу й одухотворяють все навколо себе.

На третьому, **духовному** плані образ Грея набагато складніший. Щодо цього існують різні погляди. Наприклад, Є. О. Яблоков зауважує, що подібність грінівського героя «... с евангельским архетипом, реализованная через мотив света, в полной мере проявлена уже в „АП” – одним из показателей этого являются солярные коннотации образа Грэя, человека с „солнцем на ладони”. Не случайно он ещё в детстве замазал гвозди на картине, изображающей распятие, выступив „спасителем Спасителя”» [205, с. 20]. Дослідник наводить слова О. І. Смоленцева про те, що сонячний промінь у долоні маленького Грея, який той називає раєм, безпосередньо пов'язаний з пробитою цвяхом долонею Христа, яку хлопчик зафарбував блакитним кольором: «Христос – ладонь – гвозди (боль) и Грэй – ладонь – солнце (Любовь)» [205, с. 20]. Грей навмисно ошпарив собі руку окропом, щоб відчути біль куховарки Бетсі: «„...он начинает буквально (!) жить её болью. <...> Рука (ладонь) Христа, рука Бетси, рука Грэя”» [205, с. 20]. Однак А. О. Ревякіна не згодна з авторами, цитованими вище. Вона вважає, що «... ни тексты произведений Грина, ни рукописные их варианты не дают оснований трактовать суть творчества писателя в религиозном духе» [163, с. 53].

М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна, навпаки, у своїй монографії «Поэтика прозы Александра Грина» [74] слідом за Г. В. Бондаренко [16] звертають увагу на алюзію назви селища Каперна, де насміхалися з Ассоль, до євангельського Капернауму. Автори вважають, що ця назва «готовит читателя к восприятию жизненного пути Ассоль, как мученического» [74, с. 66]. А поява корабля з червоними вітрилами, сум'яття і страх, який він викликав у мешканців Каперни, перегукуються «с картиной „страшного суда“ над неверующими жестокими капернцами» [74, с. 66]. Польський дослідник Є. Литвинов також вважає, що сенс «поведения жителей Каперны из „Алых парусов“» [97, с. 51] й епізод з картиною, що зображає розп'ятого Христа, не можна зрозуміти без контексту Біблії. Однак дослідник вважає, що О. Грін у своїх творах використовує різні епізоди зі Священного Писання, а також численні біблійні символи та мотиви тільки в літературних цілях. Є. Литвинов зазначає, що вони не мають для письменника релігійного значення, а лише відображають «...декадентский, прагматический подход Грина к религиозным мотивам, как атрибутам вообще христианской культуры...» [97, с. 51].

Проте, на наш погляд, Є. Литвинов, стверджуючи, що християнські мотиви у творчості О. Гріна містять лише загальнокультурні принципи й не відображають релігійних поглядів письменника, не бере до уваги всієї складності соціально-політичної ситуації, що склалася в радянській Росії в кінці 20-х років, зокрема, щодо ставлення до релігії. У ті роки вже неможливо було в художніх творах відкрито виражати свої духовні переконання. Ось як про релігійні погляди О. Гріна пише Ю. О. Первова – дослідниця життєвого шляху письменника, яка до того ж виконувала заповіт (духівницю) його дружини Ніни Миколаївни. В укладеній за документальними матеріалами книзі «Две судьбы» [152], яка нещодавно вийшла завдяки наполегливій праці О. А. Верхмана, Ю. О. Первова зазначає: «Гонение на церковь вряд ли могло оставить спокойными семейство Гринов. До революции Грин, будучи православным, к обрядной стороне религии был равнодушен. Однако в дни, когда вера стала гонимой, а проповедующие учение Христа – мучениками; когда Александр Степанович попал

в семью глубоко верующих людей, где читались обряды не формально, а искренне, к нему вернулась вера детских лет. Это был оазис, убежище в расколотом ненавистью мире. Укладывая спать Нину, он всегда крестил ее на ночь – как ребенка. Они вместе ходили в церковь...» [152, с. 135]. Також Ю. О. Первова наводить загальновідомі спогади журналіста Юрія Домбровського, який у 1930 році умовляв О. Гріна дати антирелігійний нарис для збірника «Безбожник». О. Грін на це «...сказал: „Вот что, молодой человек, – я верю в Бога”. Я страшно смешался, зашелся и стал извиняться, – пишет Домбровский. – „Ну вот, – сказал Грин очень добродушно, – это-то зачем? Лучше извинитесь перед собой за то, что вы неверующий. Хотя это пройдет, конечно. Скоро пройдет”». «После почти тридцатилетнего пребывания Домбровского в недрах ГУЛАГа это действительно прошло», – пише Юлія Олександрівна [152, с. 136]. Далі Ю. О. Первова наводить зворушливі спогади Ніни Грін про таємні святкування Різдва і Великодня в ті роки, коли це було вже суворо заборонено і переслідувалося владою [152 с. 345, 395–397]. Зважаючи на ці документальні свідчення про релігійні погляди письменника, ми схильні поділяти думку тих дослідників, які вважають, що присутні у творчості О. Гріна радянського періоду релігійні мотиви відображають закодований у них автором глибокий християнський сенс.

Г. І. Шевцова, аналізуючи у своїй дисертації образ корабля у гринівській творчості, зауважує, що цей символ досить поширений у світовій культурі та є найдавнішим. «В христианстве он символизирует Иисуса Христа и его церковь» [200, с. 94]. Дослідниця вважає, що у феєрії «Червоні вітрила» корабель і вітрило також є символом людської душі, її духовного руху [200, с. 95–96]. Тому слідом за О. І. Смоленцевим ми схильні вважати, що образ довгоочікуваного нареченого, який з'являється на кораблі з червоними вітрилами з морського простору, що символізує в О. Гріна простір духовний, і забирає з собою кохану, яка давно чекала на нього, перегукується з образом Небесного Нареченого – Христа, що приходить до вірної душі, яка любить і чекає. Лінія Небесного Нареченого детальніше розробляється вже у наступному гринівському творі – романі «Сяючий світ».

У «Червоних вітрилах», як ми бачимо з наведених вище прикладів, основними засобами реалізації духовного рівня семантики ключових образів роману стають універсальна релігійна символіка (переважно християнська) і біблійний інтертекст.

Всі три рівні символічних образів «героя-чудотворця» та його коханої – **життєво-біографічний (подієвий), душевний і духовний** – знайшли свій відбиток у наступних грінівських романах. І якщо у феєрії «Червоні вітрила» душевний (творчий) і духовний рівні виражені не явно, а закодовані в морську символіку, то в романі «Сяючий світ» вони вже докладно розробляються через символи художника-творця та Небесного Нареченого. У наступному романі «Золотий ланцюг» духовний план відсутній, і саме це призводить до саморуйнування особистості головного героя Ганувера. Він як художник-деміург створює чудо-дім. Але, позбавлений духовної основи (мистецтво заради мистецтва), дім, як і його господар, гине. Золотий ланцюг – сакральний центр будинку, містить бездуховний, руйнівний початок. У романі «Та, що біжить по хвилях», знову з'являється духовний план, але його носієм є вже не «герой-чудотворець», а архетиповий образ Вічної Жіночності Фрезі Грант, який, на думку багатьох дослідників, перегукується з образом Богородиці. Душевний (творчий план) у романі пов'язаний з образом Гарвея. Останні романи письменника «Джессі і Моргіана» й «Дорога нікуди» кардинально відрізняються від попередніх. У них духовний і творчий плани заховані у підпілля. Як видно з чернеток письменника, ці плани були задумані, але не реалізовані повною мірою, тому що автор розумів: у тій соціально-політичній ситуації, яка склалася в радянській країні у кінці 20-х років, такі романи просто не надрукують.

2.2. Варіативний розвиток образів-типів «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» в романі «Сяючий світ»

Розглянемо детальніше роман «Сяючий світ». Тут тип «героя-чудотворця», сформований у «Червоних вітрилах», в образі Друда повністю сакралізується. Літаюча

людина Друд – це вже представник тільки сакрального простору. Йому не потрібно, як Артуру Грею, здійснювати перехід із профанного світу в ноуменальний. Людина Подвійна Зірка, навпаки, приходить із небесної країни у буденний світ людей. Його завдання, як і інших гринівських «героїв-чудотворців», починаючи з Артура Грея, зробити світ прихований, сакральний, доступний поки що тільки для героя, відкритим і для інших людей.

Можна припустити, що ім'я Подвійна Зірка, яким називав себе Друд, виступаючи в цирку, нав'язно назвою задуманого раніше, але не написаного роману «Алголь». Алголь – це зірка з сузір'я Персея, яка світить то яскравіше, то тьмяніше. Так відбувається тому, що насправді вона складається «із двох звезд, обертуючихся вокруг общего центра масс. Орбита звезды-спутника расположена так, что она закрывает (или, как говорят астрономы, затмевает) от нас главную звезду каждый раз, проходя между ней и Землей. В результате суммарный поток света от Алголя уменьшается» [58]. «Почему звезда из созвездия Персея стала названием романа – из черновиков рукописи не ясно, – пише Ю. О. Первова. – Быть может изменчивый свет двойной звезды должен был стать блеском одного из главных героев – волшебника Бам-Грана, который то появляется, то исчезает» [152, с. 105]. Спочатку саме Бам-Гран, відповідно до перших чернеток «Сяючого світу», мав виступати в цирку як літаюча людина. «Однако слишком серьезен и глубок был замысел романа, – зазначає Ю. О. Первова, – чтобы легкомысленный, улыбающийся Бам-Гран мог стать его героем» [152, с. 117]. Хоча Бам-Гран і фантастичний персонаж, пов'язаний з дивовижними явищами, але він швидше перегукується з казковим чарівником, а не з героєм лицарського типу, до якого належать головні герої гринівських романів. Цікаво, що зірку Алголь середньовічні арабські астрономи називали «оком диявола». Її мінливе світло створює подібність до ока, що підморгує. Справді, в образі Бам-Грана присутнє щось демонічне, подібне до булгаківського Воланда. Хоча варто зауважити, що, коли Подвійна Зірка виступав у цирку, у тому, як публіка сприйняла його політ, у сум'ятті, яке охопило всіх під час виступу, було так само щось демонічне, що

співвідноситься з ім'ям Алголь (подвійної зірки). Це підкреслюють також вигуки глядачів: «Сатана, Дьявол!» [34, т. 3, с. 82].

На думку Є. О. Яблокова, ім'я Подвійна Зірка пов'язане з подвійною природою Друда. По-перше, він звичайна людина, але вводночас має здатність до левітації; по-друге, Друд, на думку Є. О. Яблокова, належить до двох стихій – повітряної та водної. Дослідник звертає увагу, що Подвійна Зірка під час польоту в цирку просить зіграти «Мексиканський вальс». Є. О. Яблоков вважає, що йдеться про популярний у той час вальс мексиканського композитора Х. Росаса «Над хвилями». Отже, мотив польоту поєднується тут із морською стихією. Крім того, вчений звертає увагу на слова Грантома «о „едином духовном океане” – своего рода мистической „ноосфере”, объединяющей души, наиболее чуткие из которых – „души-корабли”, <...> могут общаться между собой непосредственно, без физического контакта их „носителей”». Друд, на думку Є. О. Яблокова, «имеет прямое отношение не только к воздушному океану, но и к океану духовному» [205, с. 18]. Якщо ми говоримо про те, що море в О. Гріна символізує духовний світ, так само як і політ у небо символізує подорож у світ духовний, то цілком можна погодитися з Є. О. Яблоковим, адже Друд виявляється героєм, що належить до цих двох просторів, об'єднаних між собою в «единый духовный океан». Очевидна подвійна природа Друда – небесна (він прийшов з небесної країни) і земна (він любить, страждає, може розбитися, як людина). Це перегукується з образом Ісуса Христа, який, за християнською традицією, має подвійну природу – Божественну і людську. Те, що Друд називає себе Зіркою, також вказує на його небесне походження. Є. О. Яблоков зауважує, що «Христос в Апокалипсисе назван „звездой светлой и утренней” (Откр. 22: 16), и мы видим, как в кульминационный момент циркового представления (название цирка: „Солейль” – солнце) „звезда” действительно „встаёт”: „А над цирком, <...> скрестив руки, стоял в воздухе „Двойная Звезда”» [205, с. 19]. Про зв'язок образу Друда з «Червоними вітрилами» свідчить ще й той факт, що спочатку цей твір був задуманий як роман у романі. За спогадами Ю. О. Первової, «историю Грзя и Ассоль – „девочки и

капітана” – розповідає писателю Гираму его друг – летающий человек, Мас-Туэль, прообраз героя „Блистающего мира” – Друда» [152, с. 34]. (Цікаво, що ім'я Мас-Туеля анаграматично перегукується з іменем ангела Мадіеля з роману В. Брюсова «Вогненний ангел»).

Треба також зазначити, що образ людини, наділеної даром вільного польоту, з'являється ще в 1910 р. в оповіданні «Змагання в Ліссі». Як згадує Віра Калицька, перша дружина письменника, у своєму оповіданні О. Грін висловив протест проти «авіаційного тижня», що проходив на початку квітня – наприкінці травня 1910 р., і того захвату, який виявляли петербуржці, спостерігаючи за польотами на аеропланах. «Когда я с восхищением заговорила о полетах, – пишет Вера Павловна, – он сердито ответил, что все эти восторги нелепы: летательные аппараты тяжеловесны и безобразны, а летчики – те же шоферы <...> Потом он написал рассказ „Состязание в Лиссе”» [69, с. 53]. Але літаючий чоловік з оповідання «Змагання в Ліссі» не мав тоді ще рис «героя-чудотворця» в тому розумінні, що «герой-чудотворець» робить сакральний, чудовий світ доступним для інших людей, тобто допомагає героям перейти з профанного простору в сакральний. Диво вільного польоту літаючої людини з оповідання «Змагання в Ліссі» призводить до того, що пілот, який зіткнувся з цим феноменом, загинув, тобто літаючий чоловік спричинив загибель людини замість того, щоб подарувати їй розуміння іншої, вищої реальності. Це ще раз підкреслює, що «герой-чудотворець», який здійснює чудо власноруч і завдяки цьому робить щасливими інших, з'являється у творчості О. Гріна тільки починаючи зі створення образу капітана Грея.

Особливістю роману «Сяючий світ», як і інших грінівських романів, є багатоплановість символічних образів, де перший символічний план лежить на поверхні, а інші є прихованим дослідженням підсвідомих глибин людського духу. Як і в повісті «Червоні вітрила», яка стала своєрідним міфом-інваріантом, на основі якого будується грінівський міф про світ, відображений у наступних романах, у «Сяючому світі» так само є три символічні плани: **подісвий, душевний і духовний.**

Подієвий план: диво літаючої людини, яка прийшла здивувати світ і знайти кохану, щоб полетіти разом з нею в небо, – це перший рівень сприйняття роману, зазвичай властивий юнацькому віку. Відомо, що, коли Юрій Олеша, захоплюючись «Сяючим світом», назвав ідею літаючої людини «блестящей фантастической выдумкой», О. Грін майже образився. «Это символический роман, а не фантастический! – заперечив він – Это вовсе не человек летает, это парение духа!» Символічне значення «парение духа» й закодовано, на нашу думку, у другому **душевному** та третьому **духовному** планах роману.

«Сегодня можно с уверенностью сказать, что Грин во многих случаях использовал авантюрно-приключенческую поэтику и стилистику главным образом как фактуру, с помощью которой стремился выразить, в частности, и свои мысли о творческом процессе», [160 с. 52] – пише А. О. Ревякіна. Образ Друда, насамперед, розроблений як образ художника-творця, що намічається вже з перших сторінок роману. Згадаймо розмову директора цирку з героєм: «Я спросил – что он знает и думает о себе как о небывалом, дивном феномене. Он пожал плечами. – „Об этом я знаю не больше вашего; вероятно, не больше того, что знают некоторые сочинители о своих сюжетах и темах: они являются. Так это является у меня”» [34, т. 3, с. 72]. Свій дар польоту Друд тут порівнює з натхненням письменника. І справді, політ Подвійної Зірки описується автором як творчий акт. Герой створює у своїй уяві цілий світ – повітряне місто, альтернативне земному світу: «Друд повернул обратно, развлекаясь обычной игрой; он населил по дороге свой путь воздушными ладьями, откуда слышался шепот влюбленных пар; они скользили к серпу луны, в его серебряную кисейку, бросающую на ковры и цветы свою тонкую белизну» [34, т. 3, с. 85]. Закохані пари у повітряних човнах символічно виражають політ душі закоханих. Їхній політ до серпа місяця, таємниче місячне світло нагадує про його містичну силу. Саме місячною дорогою, дорогою з місячного світла вирушить у вічність Понтій Пілат, розмовляючи з Ієшуа, у написаному пізніше романі М. О. Булгакова. «Их кормчие, веселые, маленькие духи воздуха, завернув крылья под мышку, тянули парус» [34, т. 3, с. 75].

Тут бачимо алюзію з духами повітря Г. Х. Андерсена та зображенням дітей-херувимів, а вітрило у світі О. Гріна означає крилатість душі. Повітряні човни, спочатку створені в уявному повітряному світі Друда, знайдуть своє продовження вже у реальному втіленні в літаючому човні з дзвіночками, який Крукс-Друд продемонструє враженим глядачам на засіданні Клубу Повітроплавців.

Світ Друда підпорядковується принципам двосвіття: «Еще выше лежала торжественная пустота, откуда из-за мириадов миль протягивались в прищуренный глаз иглы звездных лучей» [34, т. 3, с. 85]. «Иглы звездных лучей» пов'язують світ Друда з безкінечністю. Його повітряна країна є відображенням земної: «Все звуки, поднимающиеся с земли, имели физическое отражение; высоко летели кони <...> Тут и там свешивались балконы, <...> и гуляющие останавливались над городом, раскланиваясь в теплую тьму» [34, т. 3, с. 85]. Цей повітряний світ Друда, на наш погляд, є символічно-алегоричним автометаописом, який відображає акт створення грінівської країни, названої згодом Грінландією. Гра уяви Друда під час польоту відобразила процес творчості самого автора.

А. О. Ревякіна у статті «„Скульптура души...“ А. С. Грин о психологии творчества» підкреслює, що, з одного боку, в романі «Сяючий світ» досліджується особливість творчого натхнення митця, а з іншого боку – відображаються складності та суперечності його творчої долі [160]. Така ж думка простежується в дисертаційному дослідженні О. А. Козлової: «В романе „Блистающий мир“ творческий путь художника зримо выстраивается как восхождение и дальнейшее нисхождение: Друд, главный герой этого произведения, умеет летать. Поднимаясь в воздух, он оказывается в блистающей стране, наполненной звуками и сиянием. Возвращение Друда на землю приносит неизвестным художникам творческие идеи, симфонии» [85, с. 24].

Отже, можемо констатувати, що у варіанті «героя-чудотворця» Друда щодо інваріанту цього образу в «Червоних вітрилах» відбувається зміщення акценту в бік творчої природи такого героя, що посилює автометаописовий, авторефлексивний план у романі «Сяючий світ».

Образ Друда відобразив на цьому рівні також складні стосунки творчої (геніальної) особистості зі світом і, особливо, з владою. У плані взаємодії з владою людина Подвійна Зірка – символ чуда, незвичайного, що не підкоряється законам логіки й виходить з-під контролю держави. Згадаймо Євангеліє, де первосвященники говорять про Ісуса: «...что нам делать? Этот Человек много чудес творит (Ин. 11:47) <...> Лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб» (Ин. 11:50) [12, с. 1146]. Порівняймо ці рядки з тим, що говорить Руна про літаючу людину її дядько міністр: «Руна, мои соображения в деле Айшера таковы! <...> Суть явления непостижима <...> Я говорю о силе, способности Айшера; здесь нет контроля. Но никакое правительство не потерпит явлений, вышедших за пределы досягаемости, в чем бы явления эти ни заключались» [34, т. 3, с. 104]. Тут виявляється ставлення влади до незбагненого, неконтрольованого феномену геніальної особистості, здатної мати вплив на народні маси: Друд потрапляє у в'язницю. Замкнути чи знищити талант, як це зробив міністр, або підпорядкувати його собі й поставити на службу своїм інтересам, як це спробувала зробити племінниця міністра Руна, – таке ставлення державної влади до генія. О. Грін тонко відчув тенденції, що вже намічалися у ті роки в Радянській Росії – тенденції до придушення творчої особистості, що виходить у своєму «польоті» за межі державного курсу. Однак проблематика «митець і влада» зберігає в романі зв'язок із символічним двосвіттям, відсилаючи як до радянських конкретних історичних обставин, так і, як було зазначено вище, до Євангельської історії.

Другий символічний план роману також продовжує лінію кохання, де особливий акцент робиться на стосунках художника-творця з коханою жінкою. Тут вперше виникає протиставлення «дівчини – живої поезії» її антиподу. У «Червоних вітрилах» образ Ассоль ще не має негативного двійника. Починаючи з роману «Сяючий світ», образ Руни відкриває галерею жінок, протиставлених головній героїні саме їхнім ставленням до «героя-чудотворця». У наступних двох романах такі антиподи – це Діге («Золотий ланцюг») і Біче Сеніель («Та, що біжить по хвилях»). Роман «Джессі

і Моргіана» взагалі побудований на контрасті образів двох сестер, де Джессі втілює добро, а Моргіана – зло. Навіть в останньому романі «Дорога нікуди», де герой перестає бути «чудотворцем», не пройшовши ініціацію, образу Консуело, що символізує для героя втіху, заспокоєння, протистоїть Лаура Мульдвей, коханка Ван-Конета.

У романі «Сяючий світ» образи Руни й Таві у другому символічному плані можуть бути інтерпретовані щодо Друда у двох контекстах:

1. Ставлення до Друда як до художника-творця і до коханого.
2. Ставлення до влади.

Коханий чоловік для Руни цінний настільки, наскільки його дар здатний принести надлюдську владу і славу. Дівчина прагне отримати необмежену владу. Тут простежується ніцшеанська ідея про надлюдину. Руна не може любити просто художника-мрійника: «...во взгляде девушки, смерившем его мгновением холодного любопытства, было нечто ошеломляющее. Так смотрят на паяца» [34, т. 3, с. 127] <...> – Если нет власти здесь, я буду внизу, – с этими словами Руна, оттолкнув Друда, коснулась земли...» [34, т. 3, с. 128]. Таві, на відміну від Руни, – це втілення дівчини, дружини, коханої, яка йде за художником-творцем до кінця. Вона готова розділити його творчий порив, нічого не боїться і нічого не вимагає: «Я ведь нетребовательна; мне все равно; мне только чтобы не было горести» [34, т. 3, с. 210]. Для Таві цінний сам Друд, вона вірить у нього та в його дар. Згадаймо сцену під час випробувальних польотів аероклубу [34, т. 3, с. 167]: тільки Таві вірила, що Друд полетить. Такою жінкою стала для самого письменника його друга дружина Ніна Миколаївна. Її безмежна віра в талант О. Гріна, повне підпорядкування свого життя творчому дару письменника принесли дивовижні плоди. «Сяючий світ» та інші грінівські романи були написані саме після зустрічі з Ніною. Вони відобразили взаємини письменника з його коханою дружиною. Отже, на символічному рівні любов Таві – це те, що дає героєві здатність літати, окрилює його в буквальному сенсі, а політ – це символ

водночас і кохання, і творчості, отже, символічне значення образу Таві – це муза, натхненниця.

На створення образу Руни вплинуло життя з першою дружиною письменника Вірою Калицькою, яка намагалася умовити Олександра Гріна працювати над реалістичними творами, які відповідали б запитам радянської епохи. Їй був незрозумілий високий ідеалізм письменника, хотілося бачити практичне застосування його таланту: «Зачем ты, Саша, пишешь о каких-то фантастических пустяках? Начал бы писать большой бытовой роман, и тогда сразу вошел бы в большую литературу», – говорила О. Гріну Віра Павлівна. «...не любила она мечты», – з сумом згадував Олександр Степанович [36, с. 228] (Из «Воспоминаний...» Н. Н. Грин). У контексті теми відносин із владою Руна – символ земної могутності: «Я принадлежу к обществу, сильному связями и богатством; все доступно мне на земле» [34, т. 3, с. 113]. Вона може врятувати Друда і може (або думає, що може і має право) вбити його. Руна хоче використати дар Друда для досягнення всеосяжної надзвичайної влади. Таві в цьому контексті – символ беззахисності перед владою і перед злом, її легко образити. Якби не Друд, її занапастив би Торп. Арешт Таві свідчить про беспорядність дівчини перед несправедливістю земної влади. А порятунок її Друдом з рук поліції символічно відображає ідею Спасителя, як на матеріальному, так і на творчому й духовному рівнях. Але, беззахисна перед владою, Таві відкрита, на відміну від Руни, для життя духовного.

Тепер розглянемо третій інакомовний план роману – **духовний**, що розкриває життя душі, яка шукає Бога. Символічно він відображає зустріч душі з її Небесним Нареченим, Христом. Якщо А. О. Ревякіна бачить у творах О. Гріна дослідження творчого процесу, але вважає, що їх не можна трактувати в релігійному сенсі, то інші дослідники, такі як О. М. Варламов І. К. Дунаєвська, Н. Орищук, О. І. Смоленцев, Є. О. Яблоков, розглядають образи О. Гріна, спираючись на християнську символіку. На наш погляд, унікальність романів О. Гріна полягає в можливості їх багатопланового розуміння, у глибині та складності їх багаторівневої символіки, де

розкриваються різні плани буття людини: як творчий план (світ душі митця), так і релігійний план (відносини людини з Богом).

Аналізуючи духовний план роману «Сяючий світ», перш за все звернемося до образу Друда. Вже при першій зустрічі з Руною у в'язниці Друд говорить кілька фраз, які прокладають шлях до розуміння його образу як причетного до Божественної надреальності: «Я свободен всегда, даже здесь» [34, т. 3, с. 112], – говорить він про в'язницю. «Одно верно: стоит мне захотеть – а я знаю тот путь, – и человечество пошло бы все разом **в страну Цветущих Лучей**, отряхивая прошлое с ног своих без единого вздоха» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 114], – говорить він Руни. «Страна цветущих лучей» или, иными словами, „блистающий мир” становится синонимом рая» [85, с. 153]. Отже, Друд – це надлюдина, яка прибула з сакрального світу, знає шлях у Райську країну і готова повести туди людство, тобто в цій ролі він стає варіантом Месії. До християнського комплексу смислів, пов'язаних із приходом Месії, апелює і жертвність, реалізована в долі Друда: «...образ Друда по ходу развития сюжета постепенно „сакрализуется”; герой, намеревавшийся указать людям новый путь и отвергнутый ими, вызывает „жертвенные” ассоциации» [205, с. 15].

Про надреальне походження Друда говорить і те, як сприймає його Руна. Вона «...заглянула в глаза, где, темнея и плаваясь, стояло недоступное пониманию. Тогда, во время не большее чем разрыв волоска, все веяния и эхо сказок, которым всегда отдаем мы часть нашего существа, – вдруг, с убедительностью близкого крика глянули ей в лицо **из страны райских цветов, разукрашенной ангелами и феями, – хором глаз, прекрасных и нежных**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 124]. Як бачимо, в процитованому уривку міститься прямий натяк на Райську країну: це відблиск Раю або символ Раю, шлях до якого знає Друд.

Щоб підкреслити, що надприродні здатності Друда – це не тільки витвір уяви Руни, автор вводить героя, який називає себе «руководителем» і намагається знищити Друда, тому що той «**вмешивается в законы природы, и сам он – прямое отрицание их**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 219]. Те, як характеризує Друда

«руководитель», який по суті є його ворогом, підкреслює надреальну силу літаючої людини: «В этой натуре заложены гигантские силы, которые, захоти он обратить их в любую сторону, создадут катастрофы» [34, т. 3, с. 219]. Щоб викликати катастрофи, потрібно мати владу над дійсністю. «Но его влияние огромно, его связи бесчисленны. Никто не подозревает, кто он, – одно, другое, третье, десятое имя открывают ему доверчивые двери и уши» [34, т. 3, с. 219]. Тут виникає асоціація з Євангелієм: «Се, стою у двери, и стучу: если кто услышит голос Мой, и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3:20) [12, с. 1328]. Так у християнській традиції Ісус Христос чекає, щоб люди відчинили для нього двері своїх сердець. «Руководитель» інкримінує герою і те, що він «вмешивается в судьбу» простих людей, розпалюючи в них творчий дух і відволікаючи їх від житейських справ. Це також відповідає тій ролі, яку зіграв Христос стосовно долі людей, які повірили в нього. Тож цілком логічно, що герой, як і його сакральний прототип, утішає найбільш знедолених і змінює їхнє життя, наповнюючи його надією і сенсом: «Неподвижную, раз навсегда данную, как отчетливая картина, жизнь волнует он, и меняет, и в блестящую даль, смеясь, движет ее. Но мало этого. **Есть жизни, обреченные суровым законом бедности и страданию безысходным; холодный лед крепкой коркой лежит на их неслышном течении; и он взламывает этот лед, давая проникать солнцу в тьму глубокой воды. Он определяет и разрешает случаи, по его воле начинающие сверкать сказкой**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 219]. Здатність змінювати життя страждальців, ламати лід нещасних життів, «давая проникать солнцу в тьму глубокой воды», говорить про силу Божественного Провидіння.

Як бачимо, Друд відрізняється від інших «героїв-чудотворців», які, зіткнувшись зі світом сакральним, мають вплив на профанний світ через творче перетворення дійсності, як Грей, який створив корабель з червоними вітрилами, або Ганувер, що спорудив чудо-палац. На відміну від них, Друд має містичний надприродний вплив на світ людей, тому ми можемо трактувати цей образ як причетний до вищої реальності.

Більш докладно символічне значення образу Друда як людини, причетної до вищого, Божественного життя, розкривається через молитву Руни: «И здесь <...> увидела она, сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. В грязной и грубой одежде рыбака был он, словно лишь теперь вышел из лодки; улыбнулся ему Христос довольной улыбкой мальчика, видящего забавного дядю, и приветливо посмотрела Она» [34, т. 3, с.184]. Цей уривок, який безпосередньо пов'язує образ Друда з Ісусом Христом, літературознавці трактують по-різному. Є. Литвинов вважає, що тут Друд у сприйнятті Руни виступає «учителем и наставником маленького Христа», оскільки «обращает внимание Иисуса на компас и морскую раковину – атрибуты правильности моральных путей человечества, якобы забытых Христом, потерявшим интерес к шуму и гулу волн человеческих страстей, порывов и поисков» [97, с. 51]. Є. О. Яблоков асоціює образ Друда в цьому епізоді з Миколаєм Мирлікійським, вважаючи, що «морские коннотации» образу Друда тут зближують його зі святим Миколаєм як покровителем «плавающих и путешествующих» [205, с. 15]. О. М. Варламов вважає цей епізод проявом можливого «богоискательства» О. Гріна, дослідник бачить у герої не тільки аналогію з Христом, але й образ якогось нового бога, ««Учителя Учителей», що представляє «новую гринландскую церковь» [20]. Н. Орищук вважає, що «образ героя Блистающего мира читается как образ Христа <...> Друд, появляясь на иконе рядом с младенцем Христом и девою Марией, как бы завершает своим присутствием святую троицу» [139, с. 190–191].

У кожній із дослідницьких інтерпретацій можна помітити як раціональне зерно, так і неточність або редукцію образу Друда, яка до кінця не збігається ні з Миколаєм Мирлікійським, ні з Христом, ні з умовним «учителем Христа», новим богом «Грінландської церкви» чи з Духом, що завершує Святу Трійцю. Загалом видається, що, разом узяті, всі трактування вищенаведеного уривка підкреслюють багатоплановість і глибину гринівського символу, його смислову відкритість і

потенційну нескінченність, проте в цьому нескінченному ланцюзі значень можна виділити домінанти, що структурують цей образ-символ.

Якщо уважно проаналізувати видіння Руни під час молитви, то вимальовуються кілька домінант образу Друда, які формують його символічний план:

1. Друд – апостол.

Руна бачить, як Друд входить у світ ікони в образі рибалки, тим самим безпосередньо уподібнюючись апостолу, адже апостоли були рибалками, і Христос сказав їм, що зробить їх ловцями людських душ. В епізоді, коли Друд вперше «ловить» душу Таві, використана саме євангельська символіка риболовлі: «С неторопливой, спокойной внимательностью, подобной тому, как рыбаки рассматривают и перебирают узлы петель своей сети, вникал он во все мелочи впечатления, производимого на него девушкой, пока не понял, что перед ним человек, вступивший, не зная о том, в опасный глухой круг» [34, т. 3, с. 139–140].

2. Друд – знавець сердець.

Руна бачить, як «...он подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море **в сердцах**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 184]. Друд розуміє серця людей і доносить їх «шум» до Бога.

3. Друд – наставник, який спрямовує долю (поводир).

«Затем палец взрослого человека опустился на стрелку компаса, вода ее взад и вперед – кругом. Ребенок посмотрел и кивнул» [34, т. 3, с. 184]. Компас вказує напрямок шляху. Стрілкою компаса водить Друд. Маленький Христос згоден із тим напрямком, який він обрав. Отже, Друд визначає напрямок Божественного компаса, тобто напрямок долі. Є. О. Яблоков зауважує: «...в сцене молитвы Руны Друд предстает „путеводителем“ по морю житейскому» [205]. Саме в цій ролі щодо Руни й Таві Друд постає у багатьох колізіях роману.

4. Друд – Спаситель.

«Ассоциации героя „БМ“ со Спасителем, – пише Є. О. Яблоков – подкреплены тем, что в одном из „воплощений“ он принимает имя Вениамин Крукс: лат. Сгух –

„крест”»; показательна в этой связи сцена лётных испытаний, когда, откликаясь на вопрос председателя: „Кто верит?”, – Тави своим ответом помогает герою одержать победу над скептиками» [205, с. 29]. Друд рятує Таві в матеріальному плані – вириває її з рук жандармів, він рятує дівчину і в духовному плані – дарує їй «Сяючий світ», світ польоту і духовної свободи. Цікаво, що Друд говорить Стебсу: «Ты будешь думать, что я ее спас, <...> нет, – она спасение носила в груди своей» [34, т. 3, с. 212]. Людина Подвійна Зірка так само намагається врятувати і Руну. Але Руна «в груди своей» носила прагнення до влади, а не до спасіння.

Є. О. Яблоков пише: «Примечательно, что Друд находится в „возрасте Христа” – он „человек лет тридцати”. Характерна и его фраза в заключение тюремного свидания с Руной: „Бог благословит вас”» [205, 20].

5. Друд – **Небесний Наречений**.

Символічний образ, який показує відносини божого народу зі своїм творцем як Небесного Нареченого з нареченою, відомий з глибокої давнини. «Как жених радуется о невесте, так будет радоваться о тебе Бог твой» (Исаия 62:5) – говорить, звертаючись до ізраїльського народу, старозавітний пророк Ісаїя [12, с. 725]. «И обручу тебя Мне навек <...> – говорит Господь, – в правде и суде, благодати и милосердии. И обручу тебя Мне в верности, и ты познаешь Господа» (Ос. 2:19–20) [12, с. 865]. Це слова пророка Осії, звернені до стародавніх євреїв. Вважається, що вся «Пісня пісень Соломона» – це символічне зображення любові між Богом і його народом, де Господь представлений в образі «коханого», тобто нареченого, а народ в образі «коханої», нареченої.

Ця традиція перейшла і в новозавітне християнство. В Євангелії від Матвія читаємо притчу про десять дів, які чекають нареченого, що символізує прихід Господа (Мф. 25:1–13) [12, с. 1045–1946]. В Одкровенні Іоанна Богослова прямо говориться про святий народ, як про наречену, а про Христа, як про агнца: «И пришел ко мне один из семи Ангелов <...> и сказал мне: пойдя, я покажу тебе жену, невесту Агнца» (Откр. 21:9) [12, с. 1344]. «И я, Иоанн, увидел святыи город Иерусалим, новый,

сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (Откр. 21:2) [12, с. 1344]. Згодом у християнській традиції нареченою Христовою почали називати церкву, а також черниць, які взяли обітницю безшлюбності й зберігали вірність лише Небесному Нареченому – Христу. Нареченою Христовою також вважається і будь-яка людська душа, яка прагне досконалості на шляху духовного християнського життя. Тому символічне значення образу Друда як Небесного Нареченого відповідає християнській традиції.

Це значення підкреслюється через образи Руни й Таві. У романі показані два духовні шляхи або дві різні реакції на ситуацію, коли душа людини стикається з вищим, із надреальністю. Образи Руни й Таві символічно відображають зустріч душі з Богом як з Небесним Нареченим – Христом. Таві – душа, яка приймає Небесного Нареченого повністю і не боїться піти за ним або з ним в «Сяючий світ», який символізує світ духовний, Райську країну. Друд говорить Таві: «Я зову тебе, девушка, сердце родное мне, идти со мной в мир недоступный, может быть, всем. Там тихо и ослепительно» [34, т. 3, с. 210]. Таві не ставить умов і повністю довіряє Друду, вона вірить у нього (сцена під час польотів аероклубу) [34, т. 3, с. 167]. Друд бере Таві, вкатує, як дитину, і несе на руках до неба. Це перегукується з християнським символом, де Ісус Христос несе на руках овечку – символ душі людини. На іконах Успіння Богородиці також зазвичай зображують Ісуса Христа, який забирає в небо душу Діви Марії. Її зображують як сповите немовля на руках у Ісуса, яке Господь піднімає в небо.

О. М. Варламов пише про Друда: «Он освобождает Тави, ибо находит в ней свою мечту, и дает ей награду, которую чистотой своего сердца и верой в него («Терпи и верь», – говорит он ей) она заслужила. Эта награда даже не царская, это большее – так может награждать один Всевышний, чью функцию выполняет в романе герой Александра Грина» [20].

Набагато складніший духовний шлях Руни. Їй, як і Таві, за задумом автора, випала унікальна можливість відчинити двері надреальності – її душа зустрілася з вищим Божественним началом: «Ты могла бы рассматривать землю, как чашечку цветка, но вместо того хочешь быть только упрямой гусеницей!» [34, т. 3, с. 128]. Але Руна відштовхує Друда, виривається з його рук під час польоту. А потім, не озираючись, іде від нього. «Все или ничего, – сказала она. – Я хочу власти» [34, т. 3, с. 128]. Це вибір її душі. Тут є асоціації й разом із тим – полеміка з ідеями Ніцше. Руна мріє про надлюдину. Друд, володіючи надлюдськими можливостями, є персоніфікацією іншого духовного шляху, який протистоїть ідеям Ніцше.

У романі О. Гріна можна простежити й мотив спокуси владою. Згадаймо Євангеліє, де диявол пропонує Христу владу над світом і цим спокушає його не послухатися волі Отця і не виконати своєї місії. Руна пропонує владу над світом Друдові й розповідає, як за допомогою його надприродного дару це здійснити. Цим вона спокушає героя зрадити самого себе, своє покликання. Протистояння царства небесного і царства земного проходить через всю історію людства. Більшість теологів вважає, що Юда зрадив («убив») Христа, тому що зрозумів, що Він не збирається реалізувати мрію про воцаріння Месії в земному, матеріальному розумінні. «Царство Мое не от мира сего», – говорить Христос Пилату (Ин. 18:36) [12, с. 1156]. Щось подібне до того, що відбувалося з душею Іуди, відбувається і з Руною. Вона у захваті від величі влади, яку може мати Друд, а коли він говорить, що його мета в іншому, Руна хоче його вбити. Разом із тим, шлях душі Руни складний. Її переживання можна розглядати і як символічне зображення того, що відбувається з душею, коли вона зустріла Бога, але не прийняла його. Спочатку вона живе спокійно, їй здається, що все гаразд: «Поначалу неизменной текла и внешняя ее жизнь, но, подтачивая спокойную форму, неправилен стал тот свежий, холодный тон самодержавной души, силой которого владела она днями и ночами своими» [34, т. 3, с. 170]. Потім Друд починає являтися їй, як галюцинація: «Тогда, с

остротой иглы, приставленной к самым глазам, Друд вспомнился ей сразу, весь; высоко над собой увидела она его тень, движения и лицо» [34, т. 3, с. 170]. Але психіатр Грантом натякає їй, що це не галюцинація, а реальність, прихований прояв іншого світу, «блестки которого уже даны вам щедрой тайной рукой» [34, т. 3, с. 177]. Руна всюди бачить Друда. Це символ того, як Христос стукає в людське серце, яке відштовхнуло його: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр 3: 20) [12, с. 1328]. Але Руна відчуває тільки страх і біль, вона не розкриває свого серця для Друда. Руна намагається забути у веселощах, потім у важкій роботі, але це не допомагає. Щоб не відчувати туги душі за Богом, людина часто віддається роботі, розвагам, сексу – все це спроби заглушити в душі прагнення до Бога.

Ключем до символічної мови роману є наведений вище уривок молитви Руни в церкві. Дівчина згадує про Бога: «В новой надежде этой, так просто протянувшей ей руку, встретила она как бы **старого друга**, о котором забыла. **Но друг был тут, рядом, – стоило лишь с доверием обратиться к нему.** Его голос был так же спокоен, как и в дни детства, – вечен, как шум реки, и прост, как дыхание. Следовало послушать, что скажет Он, выслушать и поверить ему» (виділено мною. –Л. Б.) [34, т. 3, с. 182]. Тоді Руна йде до храму. Особливо показова її молитва перед іконою, яка зображує Богородицю з немовлям: «Здесь Руна стала на колени с опущенной головой, прося и моля спасения. **Но не сливалась ее душа с озаренным покоем мирной картины этой;** ни простоты, ни легкости не чувствовала она; ни тихих, само собой возникающих, единственно нужных слов, ни – по-иному – лепета тишины; лишь ставя свое бедствие мысленно меж алтарем и собой, как приведенного насильно врага. **Что-то неуловимое и твердое не могло раствориться в ней,** мешая выйти слезам» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 183 «Неуловимое и твердое» заважає їй впустити в себе світ духовного життя. «Усталая и разбитая, как устают после долгого путешествия, она вернулась домой, спрашивая себя, – стоит ли и можно ли теперь жить?» [34, т. 3, с. 184]. Якщо душа зустріла, але не прийняла Бога, їй нічого не

залишається, як убити Його в собі. Саме це і зробила Руна: «Мы возвращаемся к Руне Бегуэм, душа которой подошла к мрачной черте» [34, т. 3, с. 216]. «Вот все, что надо... сказать об этой крупной душе, легкой ничком» [34, т. 3, с. 224].

Руна не може заспокоїтися, поки не побачить смерть Друда, поки вона його не вб'є, принаймні, у своїй душі. Для того, щоб жити далі, Руні необхідно, щоб Друд помер. Тому варто припустити, що суперечки літературознавців про те, помер чи все-таки залишився живим Друд, вирішує все та ж багатоплановість символічних значень цього образу. Як художник-творець Друд міг би зірватися з висот свого творчого польоту й загинути. Тим більше якщо припустити, як стверджують деякі дослідники, що прообразами Друда були О. Блок або М. Гумільов. Адже роман був задуманий невдовзі після потрясіння, пережитого О. Гріном через трагічні смерті цих поетів, які, як і Друд, належали до категорії духовних лідерів і виступали в цій ролі щодо своєї епохи. Як Небесний Наречений Друд умирає для Руни, вона знищує його і разом із ним – здатність своєї душі піднятися до небес. Для Таві Друд, звичайно ж, живий. Зустріч із ним змінює світ її душі. Разом зі своїм Небесним Нареченим Таві летить у небо, вони прямують у Сяючий світ. Відповідь на питання, чи помер Друд за задумом самого автора, міститься в пізнішому оповіданні О. Гріна «Зустрічі і пригоди», де після всіх пережитих подій збираються разом герої різних творів. У цьому оповіданні про Друда письменник говорить, як про живого [34, т. 6, с. 439–440].

Детальніше зупинимося на образі Таві, що є продовженням образу Ассоль, «дівчини – живої поезії», яка вміє бачити «понад видимим» і має здатність доторкнутися до світу сакрального. У романі, на відміну від феєрії, вже не міститься докладного опису внутрішнього світу героїні. Особливості характеру Таві, головна з яких – життєтворчість, письменник відкриває через об'єктивні прояви: манера розмови, сприйняття подій, ставлення до Друда (Крукса). Про зіткнення Таві зі світом сакральним у повсякденному житті автор також говорить лише натяками. Це видно, наприклад, з опису того, як Таві читає книгу: «В то время, как в духовой яростно

скворчало мясо, вздувался и опадал пирог, решив лучше подгореть, чем уступить какой-то литературе, всадник из Сен-Круа по каменистой дороге, взбивая пыль, мчался к Алансонскому герцогу с известием о нападении англичан, и, держась за всадника, **сидела пропитанная духами Тави»** (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 192]. У цьому епізоді м'ясо в духовці та пиріг як ознаки побутового життя протиставляються світу літератури, який мав для Таві особливе значення. Через книги Таві проникала у світ «неможливої країни», перетворюючи в уяві прочитане: «Спала или нет Тави – не знала она; но, устав, видела, как среди армий англичан и французов появились индейцы. Переplet какой книги не удержал их?» [34, т. 3, с. 192]. Здатність до такого активного сприйняття вигаданої реальності літератури розкриває головну особливість світовідчуття Таві – його «двосвіття»: крім побутового виміру в ньому завжди присутній вимір духовний, а книга для героїні відіграє роль «порталу», через який здійснюється перехід із побутового в духовне. Чутливість до літературної реальності та здатність взаємодіяти з нею виявляють креативну сторону натури героїні. Таві майже буквально зображується в романі як «дівчина – жива поезія». Зокрема, такий буквалізм виявляється в епізоді, коли Таві робить спробу влаштуватися працювати читцем до багатого чоловіка. Вона не починає працювати читцем, бо той, у кого вона мала працювати, помирає, але від його дружини дізнається про нечисте життя свого роботодавця, про те приниження, через яке пройшли дівчата, які працювали раніше, про ту брудну роль, що насправді очікувала дівчину, якби вона стала до роботи. Читаючи над труною померлого вірш Гейне, Таві немов очищає високою поезією дім, позбавлений благодаті, та його господаря.

Таким же даром творчого читання, яке відкриває шлях до «неможливої країни», наділена й Ассоль. Прикметно, як схоже автор описує повернення дівчат із уявного світу до дійсності. Порівняємо: «Все пропало. Проведя рукой по глазам, Тави очнулась и вернулась к хозяйству» [34, т. 3, с. 192]. І про Ассоль: «Девушка вздохнула и осмотрелась. Музыка смолкла, но Ассоль была еще во власти ее звонкого хора. Это

впечатление постепенно ослабевало, затем стало воспоминанием и, наконец, просто усталостью» [34, т. 3, с. 49].

Здатність до творчого перетворення світу, вміння бачити за буденними речами світ невидимий проявляється й в особливих стосунках обох героїнь з предметним світом, який буденна свідомість вважає неживим. Так, Ассоль вітається зі старими деревами, як із людьми, розмовляє зі світом природи навколо неї, а Таві спілкується зі статуеткою Сарацина. З сарацином пов'язаний і момент передбачення, який, своєю чергою, перегукується з пророкуванням Егля з «Червоних вітрил»: «Это не выйдет, – отвечал Сарацин, – но вот что я скажу тебе, белая христианская девушка: я смотрю в даль, где вижу твою судьбу» [34, т. 3, с. 194]. Тут Таві, простеживши за поглядом Сарацина, дивиться на стіну й бачить крізь неї, розрізняючи поки ще неясні знаки долі: «Так, часто, в тенях теней невидимого, чертит неразгаданные знаки наша душа, внимая и обещая им на языке размышляющего молчания все, что лишено слов» [34, т. 3, с. 194]. Такими штрихами, змальовуючи дотик героїні до сакральної сфери, без прямих описів внутрішнього світу, як це було в «Червоних вітрилах», автор однак дає читачеві зрозуміти, що Таві Тум – дівчина, якій доступні знаки з невидимого світу.

Сцени зустрічі Ассоль із Греєм і польоту Друда з Таві знаменують перехід героїнь зі світу життєво-побутового в сакральний світ любові та щастя, причому в обох романах у цей світ героїнь переносить на руках «герой-чудотворець», а момент переходу маркується символікою моря, що виражає в О. Гріна світ духовний: Ассоль супроводжує «покачиванье шлюпки, блеск волн» [34, т. 3, с. 68], Таві – «ропот далекой, внизу, воды» [34, т. 3, с. 213]. В обох епізодах присутня символіка Раю: Таві летить із Друдом у небесну країну, а для Ассоль «палуба, крытая и увешанная коврами, в алых выплесках парусов, была как небесный сад» [34, т. 3, с. 68].

2.3. Послідовна еволюція основних міфопоетичних образів-типів метароманного світу О. С. Гріна в романі «Золотий ланцюг»

Наступний роман Олександра О. Гріна «Золотий ланцюг» відрізняється від «Сяючого світу» тим, що образ «героя-чудотворця» практично не має в ньому духовного плану. Якщо сакральний центр оповіді у феєрії «Червоні вітрила» – корабель із червоними вітрилами (символ душі, любові, церкви), сакральний центр наступного роману – Сяючий світ (символ райської країни), то сакральним центром роману «Золотий ланцюг» стає золотий ланцюг (символ багатства і земної могутності).

Герой роману «Сяючий світ» Друд долає спокусу владою. На відміну від нього, Ганувер, герой «Золотого ланцюга», стає заручником багатства. Він знаходить у морі закопаний у пісок величезний золотий ланцюг, скарб піратів, і використовує знайдений скарб, щоб побудувати дивовижний палац. У «Сяючому світі» про величезний палац на березі моря мріяла Руна. Але палац Ганувера, на відміну від палацу, задуманого Руною, мав уособлювати не силу влади і земної могутності, а силу мрії – дива. Ідея чудо-палацу належала коханій Ганувера – Моллі. Це вона, допомагаючи герою витягти золотий ланцюг із морського дна, придумала, як його можна використати. Мрія про живу казку, подібно до мрії про червоні вітрила, зароджується в душі героїні. «Молли даєт Гануверу «заряд» творчества-мечты, – пише А. В. Ляхович, – даєт ему «ключ» к входу в «счастливую цепь случайностей», даєт ему силы противостоятъ нечудесному» [105]. Саме Моллі надихає героя на створення диво-палацу. І якщо «герой-чудотворець» Друд забирає свою кохану в небо, то «герой-чудотворець» Ганувер втілює мрії коханої в реальному житті, на землі. Палац, побудований героєм, – це спроба перенести сакральне у профанний світ, створити рай на землі. Яскраво-червоний «Секрет» Грея також втілює в життя мрію коханої, сакральне входить у профанний світ Каперни, вражаючи всіх, хто це бачить. Те ж саме відбувається і під час польоту Друда в цирку: світ неймовірного, неможливого стикається зі світом буденним. Але корабель із червоними вітрилами, приголомшивши

жителів Каперни, повертається разом із Ассоль у сакральний світ моря. Так само і Друд відлітає з Таві у свій Сяючий світ, залишивши у світі життєво-побутовому тільки спогади, легенди, мрії. А от палац Ганувера залишається в реальному житті. Він є частиною сакрального, чудесного світу, втіленого в центрі світу життєво-побутового. Подібний мотив є в оповіданні «Серце пустелі», написаному раніше, де герой створює поселення своєї мрії серед безкрайніх просторів дикого лісу. Палац із роману «Золотий ланцюг» мав втілити чудо, створене для коханої, і стати домом, де Ганувер і Моллі були б безмежно щасливими. Але цього не сталося.

Мотив згубного впливу золота і скарбів намічений ще в романі для юнацтва «Скарби африканських гір» [35], який О. Грін почав писати на прохання М. Горького. Роман надрукований у 1925 році, але був написаний набагато раніше. Головний герой Гент, як і Ганувер, знаходить скарби. Він мріє витратити їх на дослідження знаменитого мандрівника доктора Давида Лівінгстона. Докладає величезних зусиль, щоб знайти дослідника, який зник десь у Центральній Африці. Причому головною в житті Гента стає мрія про диво, яке станеться з наукою, коли він вкладе знайдені скарби в русло відкриттів, пов'язаних із подорожами, про ті неймовірні можливості, які тоді матиме наука. Але мрії не судилося здійснитися. Скарби спричиняють загибель головного героя. «Золотий дьявол овладів Клебеном» [35, с. 3], який через жадобу до незліченного багатства вбиває своїх товаришів, а потім і Гента. Не приносить щастя героям і незліченне багатство золотого ланцюга. Ланцюг, як і скарби африканських гір, притягує до себе недобрих людей, які руйнують мрії та плани героїв. Отже, в обох романах постає проблематичне питання: чи можуть земні скарби допомогти створити рай на землі, опустити небо на землю і з'єднати сакральний світ із профанним.

І все ж Ганувер, на відміну від Гента, є «героєм-чудотворцем». Гент, подолавши безліч випробувань, так і не створив дива, його плани використання скарбів залишилися тільки в мріях. А Ганувер все-таки є творцем диво-палацу, який вражає людей. І хоча палац не приніс щастя герою та його коханій, однак він став сакральним

центром, який змінив життя Санді – ще одного головного героя роману, від імені якого веде розповідь автор. Санді Пруель – це продовження образу юного Грея (Грея-юнги), він має риси і самого автора того часу, коли О. Грін плавав юнгою на кораблі. Пізніше цей образ знайде втілення в останньому романі О. Гріна «Дорога нікуди». Але доля Тіррея Давенанта побудована за принципом антитези до життя Санді Пруеля. Обидва герої потрапляють у багатий будинок, великодушний господар хоче допомогти бідному юнакові. Але якщо Санді це приносить щастя і здійснення мрії, то життєвий шлях Тіррея, героя останнього роману, приводить його «нікуди» й закінчується загибеллю у в'язниці. Образ Санді Пруеля в романі має символічний духовний план, якого бракує образу Ганувера: морський простір органічно вплітається в життя Санді.

Життя Ганувера також безпосередньо пов'язане з морем. Ганувер і Моллі зустрічаються на морському березі, докладаючи величезних зусиль, витягують з моря золотий ланцюг, тобто разом проходять ініціацію. Але подорожує Ганувер, на відміну від героя наступного роману Гарвея, один, без коханої. І буде палац він теж сам – для Моллі, але без Моллі. В цьому й полягає трагедія Ганувера. Цей образ постає втіленням індивідуалістичної особистості епохи модерну – особистості, яка втратила відчуття цілісності буття та гармонії зі світом. «Герой-чудотворець» Грей, перейшовши у сакральний план моря, переводить туди й кохану: забирає її з профанної Каперни на кораблі з червоними вітрилами. А «герой-чудотворець» Друд забирає Таві з буденного світу в ноуменальний простір Небесної країни. Так вони допомагають своїм коханим здійснити перехід із профанного простору в сакральний. Ганувер, також «герой-чудотворець», не виявляє ініціативи, а чекає, поки Моллі сама зробить цей перехід: із профанного світу Сигнального Пустиря, де їй доводиться жити, поки вона не прийде в сакральний простір палацу, побудованого для неї. Більше того, допомагає дівчині зробити цей перехід не коханий Ганувер, їй допомагають його друзі Дюрок і Естамп, а також юний Санді. «Личная (и главная) вина Ганувера, – пише А. В. Ляхович, – подлинный катализатор энтропии чуда – бессилие: Ганувер открыт жизнетворчеству – способности понимать «знаки судьбы» – только в контакте с

благодатью Молли. Ганувер несамостоятелен и непродуктивен» [105]. Напевно, «безсилля» Ганувера пов'язане з відсутністю у цього персонажа **духовного** символічного плану. Однак тут чітко позначений **душевний символічний план** – **художника-творця**. У цьому романі образ творчої особистості має два аспекти. Перший – творець як деміург, здатний створити диво-палац, створити свій власний небачений світ. Другий аспект – творець як особистість, схильна до криз творчості, нездатна до рішучих і самостійних дій без своєї музи, якою є Моллі. Творець проявляється в герої й у своїй величі (створення великого твору мистецтва: небаченого палацу), й у своїй суто людській слабкості (безвольність, алкоголь, меланхолія та бездіяльність). Тобто, Ганувер стає особистістю більш суперечливою, ніж «герої-чудотворці» з попередніх романів О. Гріна. А. В. Ляхович пов'язує цю суперечливість з історико-культурним контекстом «срібної доби» і співвідносить Ганувера з узагальненим типом «“больного поэта” эпохи fin de siècle» [105]. Ця аналогія видається досить точною. Риси творчої особистості кризової епохи на рубежі століть редукують універсально-символічну складову образу Ганувера і водночас надають йому, у порівнянні з іншими гринівськими «героями-чудотворцями», більш історично-конкретного змісту.

Галерею героїнь, які нами позначені слідом за О. Гріном як образ «дівчини – живої поезії», продовжує Моллі. Її образ, як і образ Таві, промальований лише штрихами. Особистість Моллі розкривається через результат її життєвої творчості. Експлікацією її внутрішнього світу стає чудовий палац, який Моллі сама придумала, а Ганувер лише матеріалізував її мрію. Він каже, звертаючись до Моллі, коли дівчина за допомогою Дюрока та Естампа все ж з'явилася в палаці у призначений день: «Оглянитесь, Молли, ...вот все то, что вы строили на берегу моря, как это вам представлялось тогда. Узнаете ли вы теперь?» [34, т. 4, с. 110]. Якщо Таві, продовжуючи образ Ассоль, є втіленням віри, то Моллі – це втілення творчої ідеї.

Важливо, що ідея Дому з'являється у Моллі саме на березі моря. Це підкреслює, що витоки Дому потрібно шукати у світі сакральному, адже море в О. Гріна стійко

репрезентує сакральний план буття. Танець дівчини на морському березі також символічно виражає творче зіткнення героїні з духовним простором. Про те, що і Моллі, й Гануверу доступне сприйняття світу сакрального, свідчить їхній задум створення у палаці зали із розсувними стінами. Тут відображена важлива для «срібної доби» ідея двосвіття: «Я представлял себе второй мир, существующий за стеной, тайное в явном; непоколебимость строительных громад, которой я могу играть давлением пальца» [34, т. 4, с. 106], – згадує Ганувер. За їхньою спільною ідеєю, опівночі у призначений день Моллі мала відкрити «давлением пальца» інший світ, прихований за стінами дому, цей світ побачили б запрошені гості. Так мала матеріалізуватися мрія. Вхід у сакральний світ чуда отримали б усі запрошені гості. Недарма Ганувер у призначений час зібрав усіх своїх друзів, тих, хто допомагав йому у важкі хвилини життя. Для них мало відкритися диво, задумане Моллі. Але місце поруч із Ганувером замість Моллі займає її антипод, посланниця сил зла – Діге. Щоправда, друзі не допускають, щоб вона розсунула стіни, й Ганувер робить це сам. Моллі спізнюється до сакрального часу (півночі), тому стіни розкриваються без неї. Але коли вона з'являється, то глядачі сприймають її вже як представницю потойбічного простору, яка ніби прийшла зі світу, що за стіною. Її прихід вражає всіх як чудо, особливо самого Ганувера.

Але штучний сакральний світ, створений завдяки владі золота, не може довго давати щастя. Чорні справи Діге та її спільників розкрилися і непоправно зашкодили святу. «Эта таинственная женщина, – зауважує Санді Пруель, – непременно возникала в моем уме, как только я вспоминал Молли» [34, т. 4, с. 74]. Як і Руна, Діге протиставлена «дівчині – живій поезії» стосовно «героя-чудотворця». Нею керує жага до влади і грошей. Але якщо Руна представляє ніцшеанський тип героїні, у неї є позитивні риси (здатність до духовних переживань), то Діге – холодна розважлива шахрайка, єдина ціль якої – вигода.

У романі «Золотий ланцюг», на відміну від феєрії, попереднього і наступних романів, немає християнських символів. Життєвий шлях «героя-чудотворця»

закінчується смертю. Ганувер залишається на душевному (творчому) рівні й не досягає духовного, а створений ним твір мистецтва, диво-палац, втрачає свою функцію шедевра архітектури. Чарівний дім забрала влада під час епідемії жовтої лихоманки, там влаштували лазарет, тобто будинок приносив практичну користь. Отже, характерні для метароманного світу О. Гріна типи «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» в романі «Золотий ланцюг» функціонують у нехарактерному для інших романів письменника ціннісному просторі, позбавленому духовного виміру. Саме через цю особливість світ «Золотого ланцюга» відрізняється невирішеною ціннісною кризою, саме тому в сюжетній організації тексту немає гармонійного фіналу, через це й функції «героя-чудотворця» та «дівчини – живої поезії» трансформуються та редукуються: рятувальна функція виявляється нереалізованою, а творча – перекрученою у своїх результатах. У підсумку робимо висновок, що в романі «Золотий ланцюг» втілена скептична варіація основних типажів героїв і пов'язаних з ними мотивів грінівського метароманного корпусу.

2.4. Підсумкове втілення міфопоетичних образів-типів «героя-чудотворця» і «дівчини – живої поезії» в романі «Та, що біжить по хвилях»

У наступному грінівському романі «Та, що біжить по хвилях» за принципом контрасту з попереднім романом «Золотий ланцюг» створений найбільш гармонійний образ «героя-чудотворця». Йому вдається те, що не вдалося Гануверу: з'єднати небесне та земне, створити сакральний оазис серед профанного світу, де він знаходить щастя разом зі своєю коханою. Але домагається цього герой не самостійно. На відміну від Ганувера, який повністю покладається на творчу уяву та силу багатства й навіть не запрошує Моллі допомогти йому у створенні Дому, Гарвей знаходить чудесного містичного помічника. Досягнувши духовного рівня, він зустрічає серед нічного моря, яке символізує в О. Гріна духовний світ, легендарну Фрезі Грант, яка біжить по хвилях. Цей образ, що втілює Символ Вічної жіночності, подібно Пресвятій

Богородиці, спрямовує долю героя. Головне, що знаходить Гарвей у своїх духовних шуканнях, – знання про її незриму присутність у світі. Для героя Фрезі Грант стає уособленням сакрального світу, його основою. Якщо Грей забирає у безкрайне море свою Ассоль, а Друд відлітає з Таві в нескінченні простори неба – Сяючий світ, і так вони звершують перехід у ноуменальний світ і залишаються в ньому, то Гарвей створює свій сакральний дім на землі, дім, де чути голос Фрезі Грант, яка незримо присутня у світі й допомагає людям знайти своє щастя.

У романі «Та, що біжить по хвилях», як і в попередніх романах, є всі три символічні плани: **подієвий, душевний і духовний.**

На першому, **подієвому** рівні, герой, підкоряючись містичному голосу або знакам долі, шукає кохану. Він проходить через безліч пригод і незвичайних подій, помиляється, покохавши не ту, яка призначена йому, поки не знаходить щастя зі своєю єдиною. Така сюжетна логіка дає роману О. Гріна міцний зв'язок із жанровою традицією роману-випробування та, зокрема, лицарського роману, де всі пригоди героя та його перевірка любов'ю до дами серця служать алегорією шляху духовного самовдосконалення лицаря. Ще більш давньою жанровою моделлю для цієї подієвої схеми служить чарівна казка, морфологія якої (за В. Я. Проппом), передбачає також серію випробувань героя, проходження яких неможливо без чудесного помічника, а успішно пройдена ініціація завершується тим, що герой здобуває бажане.

На другому, **душевному** плані, можна виділити дві домінанти образу героя. Перша – це зображення в ньому духовного пошуку неординарної особистості, пошуку свого шляху, сенсу життя. З цією домінантою образу героя співзвучний мотив щастя, пов'язаного з тим, що він знаходить духовно близьку людину, зустрічається з коханою, яка повністю розуміє і поділяє внутрішнє життя героя. Тобто, **душевна** складова образу Гарвея побудована за контрастом до образу Ганувера: на принципі подолання індивідуалістичної замкнутості та здатності до «трансцендування» своєї особистості, до виходу за власні межі до спільного життя з коханою і, зрештою, до досягнення єдності й гармонії з усім світом.

Зазначена трансцендентальна складова душевного складу героя пов'язана в романі ще з однією його особливістю – з розвиненою інтуїцією, яка веде героя в його пошуках. Критика радянського часу, як слушно зауважила А. О. Ревякіна, засуджуючи письменника, вказувала: «,...Главное идеологическое искривление философии Грина заключается в том, что он... превращает неясные движения подсознательного в движущий стимул жизни» (см. рец. на кн.: Грин А. С. Бегущая по волнам // Известия. – М., 1928. 2 нояб. – Подписано: Л.) [161]. Саме ці «неясные движения подсознательного», інтуїтивні прозріння, що лежать в основі духовного пошуку сенсу життя героєм, розкривають його душевне життя в єдиний світовий простір, допомагають йому досягти кінцевої гармонії зі світом. Крім того, увага до підсвідомої сторони душевного життя героя поєднує роман О. Гріна з неоміфологічним романом ХХ ст., для якого, як зауважує Є. М. Мелетинський, типовий зв'язок «с универсальной психологией подсознания» [115].

Друга домінанта **душевного плану** героя роману «Та, що біжить по хвилях» носить «метаописовий» характер: на символічному рівні те, що відбувається з героєм, можна трактувати як зображення внутрішнього шляху творчої особистості (художника, письменника) до створення твору. На це особливу увагу звернула А. О. Ревякіна, яка вважає, що всі події роману є символічним зображенням пошуку письменником свого сюжету, щоб точно втілити задум, який у творі визначається категорією «Нездійсненого», «в тексте романа его синонимами выступают „замысел“, „главная мысль“, „идея“» [160, с. 60]. На думку дослідниці, головна творча ідея, яку шукає герой, втілилася в статуї «Тієї, що біжить по хвилях», а всі події роману, його сюжет відображають творчий процес пошуків душі митця на шляху до втілення задуму.

На третьому, **духовному** символічному рівні життєвий шлях героя відображає вже не творчі пошуки митця, а пошук душею Божественного Одкровення, про що докладніше сказано нижче під час аналізу концепту Нездійсненого. Категорія

Нездійсненого – це глибокий багатоплановий символ, який варто розглянути на трьох вищезазначених символічних рівнях роману.

На **подієвому** рівні Нездійсненне – це, відповідно, та подія, яка може змінити життя героя, зробити його щасливим. У романі така подія – це щастя в коханні з Дезі, у їхній близькості, а також головне – зустріч із Фрезі Грант, казковою феєю, яка й спрямувала долю героя.

На душевному рівні все набагато складніше. Тут категорія Нездійсненого перегукується зі світоглядом символістів. Цей образ присутній у творчості Олександра Блока:

«О, я хочу безумно жить:

Всё сущее – увековечить,

Безличное – вочеловечить,

Несбывшееся – воплотить!» [14, с. 193]

Гарвей, визначаючи своє Нездійсненне, говорить: «Его стройность, его почти архитектурная острота выросли из оттенков параллелизма. Я называю так двойную игру, которую мы ведем с явлениями обихода и чувств. С одной стороны, они естественно терпимы в силу необходимости: терпимы условно, как ассигнация, за которую следует получить золотом, но с ними нет соглашения, так как мы видим и чувствуем их возможное преобразование. Картины, музыка, книги давно утвердили эту особость, и, хотя пример стар, я беру его за неимением лучшего. В его морщинах скрыта вся тоска мира» [34, т. 5, с. 5]. Двосвіття, де за «явленнями обихода и чувств» ховається інша сутність світу, і «мы видим и чувствуем их возможное преобразование», безпосередньо пов'язане з філософією «срібної доби». Особливо це характерно для символістського світогляду ставлення до мистецтва. З. Г. Мінц, говорячи про естетику символізму, зауважує, що «...искусство и представляется наиболее верным средством проникновения в мир сущностей». Дослідниця посилається на статтю В. Я. Брюсова «Ключи тайн» (1904), де він пише: «Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения». Тому «высшее и единственное

назначение» мистецтва – «быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности» [122]. Отже, картини, музика, книги, твори світової культури та мистецтва відкривають для Гарвея, відповідно до світорозуміння символістів, «паралелізм» явищ, прихований за профанним світом побуту сакральний світ. Так, концепт Нездійсненого на другому, душевному рівні стає уособленням символістської категорії таємниці або сакральної сутності світу, прихованої за «явлениями обихода и чувств». Її можна осягнути й через мистецтво, творче перетворення дійсності, якщо простежити за А. О. Ревякіною символічний шлях Гарвея як процес створення митцем художнього твору. Також цю категорію можна розглядати як пошук героєм сенсу життя, внутрішньої близькості з коханою та осягнення Нездійсненого як сутності світу в любові та сімейному щасті двох духовно близьких людей, яким відкрите розуміння явищ, прихованих за світом побуту.

На третьому, **духовному** символічному рівні категорія Нездійсненого може бути інтерпретована як прагнення душі героя до пізнання Вічної Істини. А поклик Нездійсненого асоціюється із закликом Господа, зокрема, так, як його описує Аврелій Августин: «Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе» [13, с. 5]. «Вот Ты был во мне, а я – был во внешнем и там искал Тебя <...> Ты позвал, и крикнул и прорвал глухоту мою» [13, с. 276]. Аналогічно описується і занепокоєння Гарвея, його невдоволення звичайним життям і прагнення душі до невідомого, Нездійсненого: «Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся зовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов», – говорить Гарвей [34, т. 5, с. 4]. «Тяжба с духом» законів матеріального життя приводить героя спочатку до бажання досягнути Нездійсненого у зовнішніх подіях, «рисунке или венке событий». Однак надія на це рветься «подобно гнилой пряже» [34, т. 5, с. 4]. «Да...такова человеческая душа <...> – зауважує Блаженний Августин. – Счастлива же будет она, когда, без всякой помехи, будет радоваться самой, единой истине, началу всего истинного» [13, с. 274]. А здобути це можна тільки у глибині свого серця.

Про те, що образ Нездійсненого безпосередньо пов'язаний з Божественною Істиною, йдеться у дослідженні В. П. Пантелькіна. У своїй статті «Роман Александра Грина „Дорога нікуди“. Поиски и находки» він звертає увагу на символ оленя в творчості О. Гріна: «Он появляется на мгновение в „Бегущей по волнам“ в одном предложении, но внимательный читатель навсегда запомнит этот прекрасный образ», – пише дослідник. «В романе „Бегущая по волнам“ написано так: «А над гаванью – в стране стран, в пустынях и лесах сердца, в небесах мыслей – сверкает Несбывшееся – таинственный и чудный олень вечной охоты» [145, с. 41]. Намагаючись знайти виточки образу оленя в О. Гріна, В. П. Пантелькін розповідає, спираючись на спогади Ніни Грін, що Олександр Степанович особливо любив гравюру Дюрера, яка зображала «...портрет какого-то немецкого рыцаря с худым и спокойным лицом. На знамени, которое этот рыцарь держал в руке, изображена была голова оленя с крестом меж рогов» [145, с. 44]. Вивчивши це питання, автор робить висновок, що на гравюрі був зображений святий великомученик Євстафій, який жив у другому столітті нашої ери. Із ім'ям цього святого пов'язана західна традиція зображати Ісуса Христа в образі оленя з розп'яттям на голові. За переказами, під час полювання майбутній святий переслідував оленя, та раптом звір повернувся до нього, й Євстафій побачив між рогами тварини розп'ятого Христа та почув звернені до нього слова: «Палацид, зачем преследуешь ты Меня, желающего твоего спасения?» [12, с. 43]. Повернувшись додому, Євстафій прийняв хрещення разом із усією своєю родиною.

Символічне зображення Ісуса Христа в образі оленя досить відоме в Європі. У центрі Парижа є церква святого Євстафія, де під куполом розміщене зображення голови оленя з хрестом. Тому образ Нездійсненого як «таинственного и чудного оленя вечной охоты» [34, т. 5, с. 7] безпосередньо можна пов'язати з образом Ісуса Христа, до якого прагне (за яким полює) людська душа, до кінця не усвідомлюючи цього.

Гарвей відрізняється від інших «героїв-чудотворців» тим, що автор пильно простежує «венки подій» його життя, який веде героя до Нездійсненого, а на

душевному та духовному рівні символізує шлях його душі. Цей образ безпосередньо пов'язаний з особистістю самого письменника. «„Бегущая по волнам” – один из самых биографических романов Грина, – згадує Ніна Миколаївна, дружина письменника. – Это рассказ, в поэтических словах изображающий его искания и находки». [36, с. 89]. Тому, напевно, роман написаний від першої особи, всі події розказані самим героєм. Подією, яка спрямувала долю Гарвея, стає перша зустріч з Біче Сеніель на набережній: «Я думал, что ее существо, может быть, отмечено особым законом, перебирающим жизнь с властью сознательного процесса, и что, став в тень подобной судьбы, я, наконец, мог бы увидеть Несбывшееся» [34, т. 5, с. 10]. Далі все це герой знайде в образі Фрезі Грант, яка справді має надприродну владу над тим, що відбувається. А Біче Сеніель з'явилася на шляху героя як символічне нагадування про дорогу до Нездійсненого. «Многих женщин рассматривал Грин, ища. И прелестные, и дурные были на его пути. Биче Сениэль – резюме этих встреч и исканий», – пише у своїх спогадах Ніна Грін, дружина письменника. Але шукав він «...не тела женщины, а души ее, воплощенной в желаемый образ Дэзи – девушки с простым сердцем и верой в чудеса, творимые руками человеческими. Такие девушки непопулярны, не привлекают взора ни яркостью, ни блеском ума, ни изысканностью. Они умеют только любить, верить, быть женой, другом» [36, с. 89].

Шлях до Дезі як для О. Гріна, так і для його героя був довгим. Першим знаком на цьому шляху стали слова, які під час гри в карти герой почув ніби всередині самого себе, у своїй душі: «...я услышал особенный женский голос, сказавший с ударением: „Бегущая по волнам”» [34, т. 5, с. 16]. Цей момент може бути також інтерпретований на трьох вищенаведених символічних рівнях роману. Слова «Бегущая по волнам» – це код до розуміння всього твору, до духовної та підсвідомої сфери внутрішнього світу Гарвея.

1. На **подієвому** рівні вони уособлюють потребу героя рухатися до мети, але це біг не по звичайній дорозі, а по воді, що само собою є дивом. Хвилі символізують якусь перешкоду й небезпеку.

2. На **душевному** рівні слова «Та, що біжить по хвилях» – потреба у творчому перетворенні життя. Вихід в іншу сферу: зі світу побуту в духовний світ, світ творчості, де морський простір уособлює собою простір духовний, а біг по хвилях – процес творчості.

3. На **духовному** рівні слова «Та, що біжить по хвилях», які прозвучали всередині, – це Божий Голос у душі героя, що підказує напрямок шляху.

I, звичайно, всі ці три рівні пов'язані з Фрезі Грант, що біжить по хвилях, до зустрічі з якою, ще не усвідомлюючи цього, прагне герой.

Письменник уважно простежує всі відтінки внутрішніх переживань героя. Події роману ніби вибудовані зсередини, слідом за динамікою психічного стану персонажа. Поштовхом, що дає розвиток дії в романі, є не якісь події чи конфлікти навколишнього світу, а внутрішній духовний пошук героя: «зов Несбывшегося», слова «Бегущая по волнам», які звучать в душі Гарвея, корабель із такою ж назвою, і мрії Гарвея про те, що це його корабель і він на борту разом із Біче Сеніель. Згодом виявляється, що корабель справді в минулому належав Сеніелям. Гарвей, доклавши зусиль, іде у плавання на цьому кораблі й «зустрічається» там із Біче: бачить її фотографію в каюті капітана. Йдучи у плавання на кораблі «Та, що біжить по хвилях», герой починає перехід зі світу профанного, світу людей у сакральний простір моря. Але повний його перехід у сферу ноуменального світу відбувається під час другого етапу ініціації, коли герой, зіткнувшись зі злом, заступається за жінку: «...нельзя было допустить избиение женщины, безотносительно репутации» [34, т. 5, с. 62]. Подібне відбувається і з персонажем останнього роману «Дорога нікуди»: господар готелю Тіррей заступається за честь жінки, але це коштує йому життя. Гарвей так само наражається на смертельну небезпеку. Але разом з ним у шлюпку спускається легендарна Фрезі Грант, щоб допомогти герою. Отже, Гарвей не тільки не гине, але й переходить на новий сакральний рівень, стає героєм духовного простору, причетним до таємниці. Світ моря, що символізує в О. Гріна світ сакральний, та зустріч у ньому

з Фрезі Грант – істотою з іншої вищої сфери – допомагають героєві увійти в область надреальності.

Ця зустріч з Фрезі Грант також має три символічних плани. На **подієвому** рівні Фрезі Грант асоціюється з феєю, на що звертав увагу В. І. Хрульов [190], або з русалкою, ундиною, як зауважувала Г. І. Шевцова [200]. Фрезі уособлює типового казкового помічника. Якщо говорити про **душевний**, творчий рівень, то тут доречно порівняння із символістським розумінням мистецтва. О. А. Козлова, спираючись на статтю В. І. Іванова «О границах искусства» (1913) [17], зауважує: «Именно здесь, в высшей точке восхождения, художник способен перевести своё низшее опытное знание о действительности в символическое понимание бытия и уже отсюда вновь вернуться к действительности <...> Таким образом, высшее бытие, мечта, идеал получают своё реальное воплощение» [3, с. 24–25]. Перебування Гарвея у шлюпці посеред безкрайого нічного моря символічно виражає проникнення героя в іншу, вищу сферу. А Фрезі Грант є тією справжньою реальністю, яка відкрилася герою. Далі шлях Гарвея як митця буде спрямований до втілення цієї ідеї в реальності. Недарма Фрезі Грант вказала йому напрямком, куди рухатися.

На **духовному** символічному рівні зіткнення зі злом, унаслідок чого герой опиняється один у шлюпці посеред нічного моря, та зустріч із Фрезі Грант має кілька значень. «Для Томаса Гарвея Бегущая по волнам олицетворяет манящее к себе Несбывшееся, этого „таинственного и чудного оленя вечной охоты”», – пише Г. І. Шевцова [200, с. 105]. Але образ «оленя вечной охоты», як було сказано вище, безпосередньо пов'язаний з образом Ісуса Христа. М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна зауважують: «Говоря о Фреззи Грант, обладающей исключительными возможностями благодаря способности передвигаться по воде, нельзя не вспомнить один из сюжетов древней библейской мифологии, когда Иисус Христос прошел „по морю аки по суху”». Богородица, по преданию, также могла пройти по воде беспрепятственно» [74, с. 51].

Отже, ходіння по воді та зв'язок Фрезі Грант з Нездійсненим як «оленом вечной охоты» наділяють цей символічний образ рисами Божественної присутності. Паралель

образу Фрезі Грант з Євангелієм проводить у дисертаційній роботі Г. І. Шевцова. Вона виділяє кілька головних моментів: ««Во-первых, непосредственно мотив хождения по воде Иисуса Христа и Петра. Во-вторых, связанный с ним мотив веры <...> и, наконец, мотив спасения погибающего (Фрези Грант считают заботящейся о потерпевших кораблекрушение)» [200, с. 108]. Крім того, слідом за М. О. Кобзєвим дослідниця проводить також паралель образу Фрезі Грант із Богоматір'ю. «В православных церковных песнопениях она прославляется как „плавающих легкое по водам прехождение“, „путешествующих добрая Водительница“ (Акафист Пресвятой Богородице)» [200, с. 109]. Г. І. Шевцова пов'язує її з відомим іконографічним типом Богородиці – Одигітрія (у перекладі з грецького – Та, що вказує дорогу). Дослідниця вважає, що так само, як Пресвята Діва, Фрезі Грант є Тією, що вказує дорогу і «охраняет не только жизни, но и души людей» [200, с. 109]. Автор звертає увагу на те, що деталі портрета Фрезі Грант перегукуються з традиціями іконографічного зображення Діви Марії: «...выразительные черные глаза, производящие „впечатление грозного и томительного упорства“ [Грин 1965, V, с. 66], отсвет фонаря, окружающий лицо девушки, словно нимб, темное покрывало на голове» [200, с. 110]. Крім того, Г. І. Шевцова пише у своїй праці про те, що, за християнськими переказами, Марії Єгипетській теж був притаманний дар ходити по воді.

Паралель образу Фрезі Грант із Пресвятою Дівою простежує і Є. О. Яблоков [205], який слідом за Г. І. Шевцовою звертає увагу на подібність ролі Фрезі Грант як Тієї, що вказує дорогу, з аналогічною роллю Богородиці – «Морської зірки» («Stella Maris»). Автор пов'язує появу в грінівському романі статуї Тієї, що біжить по хвилях, з реальною католицькою статуєю Богоматері Зірки морів, яка була встановлена на березі Фінської затоки, неподалік від Петербурга 16 липня 1910 р. [205, с. 16]. Є. О. Яблоков вважає, що О. Грін міг бачити цю статую Богородиці й вона надихнула його на створення образу Фрезі Грант, що біжить по хвилях, – захисниці та помічниці всіх плаваючих і подорожуючих.

Море у Гріна, як було сказано вище, символізує духовний світ. Перехід у цей світ можливий тільки через випробування – духовний вибір. Герой робить правильний вибір: ризикуючи собою, намагається захистити слабкого і не йде на компроміси з совістю, дотримуючись євангельських заповідей: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13) [12, с. 1151].

Він сміливо спускається з корабля в шлюпку у відкритому морі, й у нагороду слідом за ним туди ж спускається Фрезі Грант, істота з іншого вищого світу – захисниця, Та, що вказує дорогу, розрадниця. У Євангелії сказано: «... ибо кто хочет душу свою сберечь, тот потеряет ее, а кто потеряет душу свою ради Меня, тот обретет ее» (Мф. 16:25) [12, с. 1033]. Гарвей може загинути, але він не щадить себе, не береже, готовий себе втратити й завдяки цьому знаходить себе духовно вже у новому стані: він знаходить нову душу – своє Нездійсненне. Герой стає причетним до вищої таємниці: знаходить в собі образ Фрезі Грант, який символізує духовну, християнську основу світу.

Але середньовічний лицар не може служити тільки Богородиці, йому необхідна земна реальна дама серця. Гарвей теж потребує зустрічі з земною дівчиною, яка б втілила ідеал його Нездійсненого: Вічного Жіночного начала світу, який він здобув у містичному образі Фрезі Грант. Та, що біжить по хвилях, знаючи це, спрямовує Гарвея до його щастя. Він має повернутися з безкрайніх просторів духовного світу (морський простір) і знову потрапити на корабель. Але цей корабель, на відміну від вітрильника «Та, що біжить по хвилях», який зганьбив капітан Гез, буде одухотворений Дезі – земним відображенням містичної Фрезі Грант.

Образ Дезі продовжує галерею грінівських героїнь, які містять у собі життєтворчість. Як Ассоль і Таві, вона уособлює віру в чудо. Дезі вірить в існування Фрезі Грант. Подібно до Ассоль і Моллі, вона несе творчу ідею. Якщо Ассоль створює у своїй душі образ корабля з червоними вітрилами, а Моллі вигадує диво-палац, то Дезі під впливом почутої легенди про Фрезі Грант малює у своєму серці образ Тієї, що біжить по хвилях, і це допомагає їй під час розповіді Гарвея про його морську пригоду

здогадатися про незвичайну зустріч посеред нічного моря. На відміну від попередніх героїнь, Дезі одразу представлена читачеві як героїня сакрального простору. Гарвей зустрічається з нею у відкритому морі (символ духовного світу), коли корабель «Нирок», на якому знаходиться дівчина, рятує героя. Тому Дезі не потрібно, подібно до попередніх героїнь, здійснювати перехід із профанного простору в сакральний і проходити через ініціацію. Дівчина вже існує в сакральному світі, її безпосередньо пов'язує з ним не тільки подорож морем, а й віра у містичний образ Фрезі Грант, земним втіленням якого вона насправді є для героя. Саме Дезі першою зауважує у безкрайньому морі шлюпку Гарвея. Дівчина думала про Ту, що біжить по хвилях, ще до зустрічі з героєм: «А вы верите, что была Фрезии Грант?» – питає вона у Гарвея [34, т. 5, с. 92].

Як і в героїнь інших романів, риси «дівчини – живої поезії» проявляються через безліч деталей, нюансів поведінки, зауважень і суджень Дезі, ніби випадково сказаних у розмові: «Она не всегда умела выразить, что хотела, поэтому лишь соединила свои впечатления с моим вопросом одной из улыбок, которая отчетливо говорила: <...> „Зачем же, милый мой, эти лишние слова, каким ты не веришь сам?“

Вслух Дези сказала:

– Очень здесь хорошо – так, что наступает на сердце» [34, т. 5, с. 180].

Дезі одухотворює і поетизує весь навколишній світ. Вона мало не зривається у воду через бажання виміряти таємницю морських глибин. Поетичну нотку вносить Дезі й у морські історії, які розповідають на дозвіллі під час плавання на кораблі: «Как только я кончил говорить о „Целесте“, богатое воображение Дези закружило меня и всех самыми неожиданными догадками. Она была чрезвычайно взволнована и обнаружила такую изобретательность сыска, что я не успевал придумать, что ей отвечать» [34, т. 5, с. 85]. Дівчина створює власну легенду про цей корабель. Навіть просту прогулянку містом Дезі поетизує, помічаючи те, чого не бачать інші: «Ее трогали старинные стены, с рвами и деревьями вокруг них; какие-нибудь цветущие уголки среди запустения умершей эпохи, <...> могла она тщательно оценить дворец и

подметить стиль в хижине» [34, т. 5, с. 179]. Як бачимо, «дівчина – жива поезія», дивиться на світ очима художника. Це саме стосується і того, як Дезі розуміє живопис. Картина, яку вона побачила у вітальні свого майбутнього будинку, в її сприйнятті оживає: «Эта собака сейчас лайнет. Она пустит лай. Хорошая картина, друг Товаль! Может быть, собака видит врага? <...> – Пожалуй, что она залает приветливо» [34, т. 5, с. 181].

Але вся повнота образу Дезі проявилася в її останньому монологі, коли вона говорить, звертаючись до чоловіка: «Томас Гарвей, вы правы. Я сама была с вами в лодке и видела Фрези Грант, девушку в кружевном платье, не боящуюся ступить ногами на бездну, так как и она видит то, чего не видят другие. И то, что она видит, – дано всем; возьмите его!» [34, т. 5, с. 188]. Тут бачимо паралель із двосвіттям символістів та з образом Ассоль, з її вмінням «сверх общих явлений» видеть «отраженный смысл иного порядка» [34, т. 3 с. 44]. І якщо Ассоль розрізняє таємне, приховане у світі природи, то Дезі розпізнає таємне, невидиме в людському серці. Їй притаманна здатність «переноситься в чужие ощущения» [34, т. 5, с. 179].

Саме стосовно ставлення до Фрезі Грант образу Дезі протиставляється Біче Сеніель, яка не може зрозуміти Гарвея і не здатна бачити «понад видимого». Якщо Дезі здогадується про зустріч Гарвея з Тією, що біжить по хвилях, то Біче не вірить, що це можливо. «– Биче, все открыто для всех, – замечает Гарвей. – Для меня – закрыто. Я слепа. Я вижу тень на песке, розы и вас, но я слепа в том смысле, какой вас делает для меня почти неживым» [34, т. 5, с. 172]. Із Дезі Гарвей говорить однією мовою, а для Біче він «майже неживий», адже вона не розуміє його внутрішнього світу: «Гарвей, мне девятнадцать лет. Вся жизнь для меня чудесна. Я даже еще не знаю ее как следует. Уже начал двоиться мир, благодаря вам: два желтых платья, две „Бегущие по волнам” и – два человека в одном!» [34, т. 5, с. 172]. Своєю фразою про два жовтих плаття і про двох, що біжать по хвилях, Біче підкреслює головну думку, яку хоче донести автор: про існування профанного й сакрального світу, раціоналістичного і творчого світосприймання. Два однакових жовтих плаття, в які були одягнені Біче та Дезі,

підкреслюють поділ світу на логічне та містичне начала. Дві «Ті, що біжать по хвилях» у сприйнятті Біче – це корабель, побудований з любов'ю, щоб порадувати кохану дружину, і корабель, на якому відбувалися злочини, але в Тієї, що біжить по хвилях, є й інша, невидима, сторона – пов'язаний з кораблем образ Фрезі Грант, незримо присутньої у світі.

«Дві людини в одній» – це те, що відштовхує від Гарвея Біче. І саме ця особливість – можливість існування водночас у видимому й невидимому світі – нестримно притягує до нього Дезі: « – Вот эти глаза видели Фрези Грант, – сказала Дэзи, прикладывая пальцы к моим векам. – Вот эта рука пожимала ее руку. – Она прикоснулась к моей руке. – Там, во рту, есть язык, который с ней говорил» [34, т. 5, с. 183]. Голос Тієї, що біжить по хвилях, можуть чути не тільки Дезі та її чоловік, але й їхній друг доктор Філатр, який зайшов у гості: «Невольно я встал с холодом в спине, что сделал тотчас же и Филатр, – так изумительно зазвенел голос моей жены. И я услышал слова, сказанные без внешнего звука, но так отчетливо, что Филатр оглянулся.

– Ну, вот, – сказала Дэзи, усаживаясь и облегченно вздыхая, – добрый вечер и тебе, Фрези!

– Добрый вечер! – услышали мы с моря. – Добрый вечер, друзья! Не скучно ли вам на темной дороге? Я тороплюсь, я бегу...» [34, т. 5, с. 188].

Тут черговий раз повторюється мотив віри – невіри. Віра Дезі у Фрезі Грант перегукується з вірою Таві в політ Друда та з вірою Ассоль у корабель із червоними вітрилами. Віруючим героїням протиставляються невіруючі – Руна і Біче. Обидві вони раціоналістично сприймають світ і здатні існувати тільки у профанному просторі, не можуть доторкнутися до світу сакрального, не здатні зрозуміти й прийняти «героя-чудотворця». Таке протиставлення проявляється на всіх символічних рівнях роману.

Ніна Миколаївна Грін згадує, що Олександр Степанович якось сказав їй: «Ты-то ведь знаешь, что Биче Сениэль – это синтетический образ бывших на моем пути женщин. Основная черта ее – непонимание требований моей души художника и

человека и моего права иметь свои взгляды – является поэтическим и облагороженным свойством женщины, которая дольше других была на моем пути, – Веры Павловны» [36, с. 229]. Але образ Біче Сеніель у романі позбавлений негативного забарвлення. Гарвей радий, «что Биче не поступилась ничем в ясном саду своего душевного мира <...> Она принадлежала к числу немногих людей, общество которых приподнимает» [34, т. 5, с. 174–175].

Образи Біче й Дезі, дві протилежності, в романі стають земним відбитком містичного образу Вічної Жіночності – Фрезі Грант, що біжить по хвилях. Цікаво, що образ Тієї, що біжить по хвилях, містить риси як Біче, так і Дезі. З Біче Сеніель Фрезі Грант об'єднують риси аристократичності й стриманої відчуженості. Обидві героїні наділені владою підпорядковувати собі події та обставини. Вони відмічені «особым законом, перебирающим жизнь с властью сознательного процесса» [34, т. 5, с. 10]. Про силу характеру свідчить опис зовнішності Тієї, що біжить: «...глаза, если присмотреться к ним, вносили впечатление грозного и томительного упорства; необъяснимую сжатость, молчание, – большее, чем молчание сжатых губ» [34, т. 5, с. 67]. Із Дезі Ту, що біжить, об'єднують риси «дівчини – живої поезії». «Фрезі Грант, хотя была доброй девушкой, – вот, скажем, как наша Дези, – рассказывает матрос Болт. – ...Ее все любили на корабле. Однако в ней сидел женский черт, и, если она чего-нибудь задумывала, удержать ее являлось задачей» [34, т. 5, с. 88]. Про Дезі теж говориться: «Решив что-нибудь, она загоралась и уже не могла успокоиться, пока не приведет задуманное в исполнение» [34, т. 5, с. 179]. Фрезі Грант зійшла з корабля і побігла по морю, назавжди перейшовши у світ духовний, у світ вічності. І разом із тим вона назавжди залишилася у стані творчого процесу. Вона вічно біжить по хвилях до невідомого острова, долаючи темряву ночі. А створена нею легенда залишається на землі й передається із вуст в уста, зображається в мистецтві (статуя), у назві корабля.

2.5. Трансформація образної системи метароманного світу О. С. Гріна в останніх романах письменника

Наступні два романи О. Гріна «Джессі і Моргіана» та «Дорога нікуди» значно відрізняються від попередніх. У романах «Джессі і Моргіана» та «Дорога нікуди» морський простір уже не займає істотного місця, а разом з ним із творів майже зникає сакральний план. З останніх романів О. Гріна зникає і тип «героя-чудотворця».

Про роман «Джессі і Моргіана» М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна пишуть: «...это первое большое полотно романтика, в котором герой и героиня поменялись местами. Но героиня романа как бы продолжает дело «грэического» героя <...> Писатель не убоился передать своё «главное» (Грин) женскому характеру...» [74, с. 73]. Справді, починаючи з твору «Джессі і Моргіана», саме дівчина є дарувальницею для героя. Вона займає у творі провідну роль, від неї залежить, чи буде герой щасливий. Якщо у попередніх романах Грей, Друд, Ганувер і Гарвей так чи інакше за соціальним статусом знаходилися вище своїх коханих і мали можливість обдарувати їх не тільки чудом, але й матеріальним добробутом, то у двох останніх романах ситуація змінюється. Героїні цих романів мають високе становище у суспільстві, володіють багатими будинками, в яких і приховані сакральні центри оповідей.

На відміну від «героя-чудотворця», образ «дівчини – живої поезії» не зникає з роману «Джессі і Моргіана», а отримує, як вже сказано вище, головну роль. Сакральний план і морський простір явно не виражені, а це не дає змоги простежити так, як у попередніх романах, зустріч героїні з ноуменальним світом, але її життєтворчий характер – здатність творчого перетворення навколишнього світу – проявляється у багатьох деталях твору. Наприклад, Джессі розглядає картину «Леді Годіва». Вона не згодна з тим, як її написав художник. У своїй уяві дівчина перетворює побачене: «Если уж изображать случай с Годивой, то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании – потому что слышат медленный стук копыт – столпились жильцы; они молчат,

наступясь; один из них говорит рукой: „Ни слова об этом. Тс-с!” Но в щель ставни проник бледный луч света. Это и есть Годива» [34, т. 5, с. 198]. Так само по-своєму, всупереч загальній думці, вона бачить картину «Джіоконда». Навіть звичайне яйце за сніданком може викликати у Джессі асоціацію, що перетворює сніданок у веселощі. Автор підкреслює творчу уяву Джессі й тоді, коли хвора дівчина думає про майбутній пікнік: «Хотя уже шатнуло ее ветром отравы, живость ее воображения не померкла. Возможно ли не танцевать при свете факелов, на фоне брызг звезд и теней?» [34, т. 5, с. 222]. Простий пікнік у своїй фантазії дівчина художньо оформляє фоном «брызг звезд и теней».

Показово й те, як Джессі слухає і розуміє пісню солов'я: «...Джесси невольно начала подбирать к его упражнениям соответствующие их интонации слова. Она знала, какие это слова, но не могла их сказать так же, как, чувствуя сущность имени или названия, мы иногда не может сразу навести память на их ускользящие буквы, которыми обозначается душа слова...» [34, т. 5, с. 277]. Тут вона схожа на Ассоль, яка спілкується з собакою, деревами, квітами й розуміє їхню особливу мову. Очевидно, тільки в цьому фрагменті у романі «Джессі і Моргіана» є натяк на прихований, невловимий, невидимий сакральний світ. Недарма дія відбувається в саду. Цей сад – попередник чудесного саду Харити з останнього незакінченого роману «Недоторка». І хоча сад Джессі ще не містить очевидного сакрального сенсу, але він заміщає собою топос моря, що зник із роману, і показує духовний світ дівчини.

Хоча в романі також є простір моря і героїня взаємодіє з ним. З притаманною їй дитячою безпосередністю вона бавиться тим, що кидає каміння з обриву в море. Причому навіть до цієї гри вона підходить творчо: «Ей нравилось, что камни делаются как бы частью ее самой, живой частью, достигающей головокружительного низа» [34, т. 5, с. 226]. У ці хвилини вона схожа на Дезі з роману «Та, що біжить по хвилях». Дезі розповідає: «Мы плыли по месту, где пять миль глубины. Я перегнулась и смотрела в воду: может быть, ничего не увижу, а может, увижу, как это глубоко <...> Вдруг закружилась голова и я повисла; меня тянет

упасть» [34, т. 5, с. 78]. Подібне трапилося і з Джессі. Порівняймо: «...Джесси одно мгновение была вне равновесия, так как потянулась вперед. Она откинулась всем телом назад и свалилась в траву, закрыв от страха глаза. <...> Бездна заглянула в нее. <...> Смерть пошутила» [34, т. 5, с. 226]. Але якщо Дезі – героїня морського (сакрального) простору (вона плаває по морю на кораблі), а Ассоль, сидячи на березі, розуміє приховані таємниці моря, то спілкування Джессі з морем містить загрозу, небезпеку. Те ж саме трапиться і з героєм наступного роману Тірреєм Давенантом, який буде поранений у морській битві. Море, яке уособлює духовний простір, свободу духу, в останніх романах Гріна несе для героїв смертельну небезпеку. Це докладніше буде розглянуто в наступному розділі.

Спробуємо з'ясувати, чим зумовлено зникнення з романів О. Гріна сакрального плану, а разом з ним – і чуда. Наприклад, О. А. Козлова вважає, що письменник в останніх романах «отказывается от идеи феерической жизни...» [85, с. 174] і його творчість починає спрямовуватися від створення роману-міфа «к социально-бытовому психологическому роману» [85, с. 175]. Дослідниця пов'язує це із загальним напрямом розвитку радянської літератури того часу.

Розглянемо, чи справді було зниження «романтико-символистских принципов повествования» [85, с. 175], відмова від двосвіття та категорії чудесного природним розвитком творчої еволюції методу письменника відповідно до тенденцій у тодішній радянській літературі, чи це сталося проти волі самого автора. У книзі Ю. О. Первової «Дві долі» докладно розповідається про те, скільки випробувань пройшов О. Грін, перш ніж одне з видавництв, нарешті, погодилося надрукувати його роман «Та, що біжить по хвилях». Розділ у книзі так і називається «Поневіряння „Тієї, що біжить”». Спочатку в редакції видавництва «Новый мир» довго тримали роман, а потім повернули: «Полонский и разговаривать не стал, передал через секретаря. Роман не подходит, фантастичен, далек от современности» [152, с. 207]. Те ж саме відбувалося і в інших видавництвах. Від О. Гріна вимагали писати щось у дусі соціалістичного реалізму, але письменник не міг зламати самого себе. «Быть таким, как мне усердно

предлагают, не могу, не быть – умирай с голоду, – вспоминает Нина Грин разговор с Александром Степановичем в голодном 1931 году. – Много я думаю об этом. Перестать быть беллетристом, сделаться очеркистом? <...> Для меня это падение. <...> Писать, как я пишу, пусть говорят „узкая”, но моя дорога [36, с. 128] <...> До конца дней своих хотел бы я бродить по светлым странам своего воображения. И я решил еще подождать, хоть немного отдалить момент своего падения. Тяжело нам будет, дружок, очень тяжело. А потерпим, Нинуша? – „Потерпим, Сашенька. Ты прав. Если ты не Грин – это падение, – утешала я его”» [36, с. 145].

І все-таки, якщо опрацювати чернетки О. Гріна, бачимо, що вже під час написання роману «Джессі і Моргіана» йому довелося поступитися деякими своїми творчими принципами. За початковим задумом, «Джессі і Моргіана» мав бути романом про задзеркалля. «Впервые зазеркалье, четвертое измерение появляется у Грина в «Фанданго», – пише Ю. О. Первова. – <...> В новом романе Грина <...> в преступлениях Моргианы ей помогает Речидал – человек, владеющей тайной проникновения в зазеркалье» [152, с. 217]. Одним із головних героїв нового роману мав стати письменник Тренган. Він «снимает на берегу моря обособленно стоящий дом» [152, с. 217]. У цьому домі герой виявляє замкнену кімнату, колишній мешканець якої Речідал таємниче зник. Щось змушує Тренгана проникнути у зачинену кімнату, де він виявляє «...большое зеркало в рост с человека, шириной с дверь <...> Зеркало было освещено [152, с. 217] <...> Тренган удивился еще больше, когда, бросив на зеркало пораженный взгляд, увидел, что в нем отражена – поскольку он уже разобрался в обстановке – совершенно другая комната» [152, с. 218]. «Комната, отраженная в зеркале, принадлежала Джесси Клермонт. Потрясенный Тренган видит, как входит девушка, смотрит на него из зеркала, не видя; она чем-то подавлена <...> Так начинался роман «Джесси и Моргиана», который мог бы стать одним из лучших романов Грина», – пише Ю. О. Первова [152, с. 218]. Герой роману – письменник, тому ми припускаємо, що був намічений другий символічний план в образі «героя-чудотворця», який є прообразом художника-творця, деміурга. А те, що дім

із таємничим дзеркалом знаходиться просто на березі моря, дає можливість зв'язати майбутні події задуманого роману з сакральним для письменника морським простором.

Як бачимо, насправді О. Грін зовсім не відмовився від ідеї двосвіття. Навпаки, він готовий був поглибити творче дослідження схованого від буденного погляду сакрального світу розробкою ідеї задзеркалля. Але такий роман, як було задумано спочатку, через причини, вказані вище, не був написаний. О. Грін розумів, що твір, який змальовує іншу чудову реальність, не буде надрукований. Тому, якщо в попередніх романах О. Гріна ми виділяли три символічних плани, то в романі «Джессі і Моргіана» майже немає **духовного** символічного плану. З **душевного** плану практично вилучено категорію художника, який творчо змінює життя, і мотив духовного пошуку людини, її внутрішнього шляху до гармонії та любові через перехід у сакральний світ. Залишився лише мотив пошуку близької душі, зустрічі та поєднання двох закоханих. Автор приділяє особливу увагу **подієвому** плану. Роман набуває детективного характеру, адже головні події розгортаються навколо задуманого вбивства й порятунку жертви. Замість героя-письменника Тренгана з'являється герой-військовий Детрей. Хоча це герой лицарського типу, однак він зовсім позбавлений можливості проникнення в сакральний простір, тобто не здатний бачити інший світ. Готорн говорить про нього: «Он представляет собой редкое ископаемое, – отпечаток раковины в куске фосфорита, – чистый, твердый человек. Он человек деятельный» [34, т. 5, с. 344–345]. Детрей є героєм профанного простору, однак він здатний на справжню, велику любов і стає рятівником коханої. Ця любов сакралізує образ Детрея.

«Этот роман глубоко интимен, близок теперь только моей душе, – пишет Нина Николаевна. – Если бы Александр Степанович был жив, он был бы для нас источником нежнейших воспоминаний» [36, с. 90]. Адже фінал роману, що описує життя героїв після весілля, безпосередньо перегукується з реальним життям сім'ї Ніни та Олександра Грінів: «Жена <...> человека, не имеющего никакого отношения к славе и блеску, жила, между тем, без всяких пышных расчетов, обладая достаточным запасом

преданности и любви, чтобы из обыкновенной, очень скромной жизни создать необыкновенную, совершенно недоступную большинству» [34, т. 5, с. 340].

Детрей, хоча вже не є «героєм-чудотворцем», але, як Грей і Друд, стає для Джессі рятівником, адже саме він знаходить її в лісі й несе на руках додому, долаючи втому. Тут пригадується Грей, що бере на руки Ассоль, піднімаючи її на шлюпку, та Друд, який забирає в небо на руках свою Таві. Хвороба отруєної героїні, її боротьба з отрутою і відродження до нового життя міфологізують образ Джессі. Цей момент також перегукується з древнім обрядом ініціації, коли юний член роду проходить випробування, «вмирає» і оживає, отримуючи вже новий статус.

У романі «Джессі і Моргіана» також є антипод «дівчини – живої поезії», заявлений ще в назві. Це рідна сестра Джессі – Моргіана. На відміну від Руни й Діге, вона не має зовнішньої краси, а, навпаки, є втіленням внутрішньої та зовнішньої потворності. Моргіана протиставлена героїні не щодо «героя-чудотворця», як це було в попередніх романах, а стосовно самої «дівчини – живої поезії», тобто щодо самої жіночності, втіленої в будь-якій красивій, молодій, добрій дівчині. Моргіана уособлює ненависть до краси. Вона не тільки отруїла сестру, але й скалічила просту бідну дівчину з села, насолоджуючись тим, що зіпсувала її красу. З образом Руни з роману «Сяючий світ» Моргіану поєднує глибокий психологічний аналіз її нездорових переживань і бажання смерті тому, хто ці переживання викликає. З Діге Моргіану зближує те, що обидві вони холоднокровно планують вбивство, бажаючи заволодіти домом і багатством людини, яка їх любить.

У романі «Дорога нікуди», як і в попередньому «Джессі і Моргіана», сакральний план твору прихований. Морський простір, що символізує духовний світ, також не займає тут істотного місця. Але головний герой Тіррей Давенант, хоч і не є «героєм-чудотворцем», але, на відміну від Детрея, не втрачає здатності доторкнутися до сакрального світу. Герой останнього роману О. Гріна подібний до героїв раннього періоду творчості письменника, де йшлося про непокєднуваність профанного і сакрального, мрії та дійсності. На це звертає увагу О. А. Козлова: «...если герои

прежних романов Грина были близки к „символистским теургам”, то в последних романах писатель опять возвращается „к классическому романтическому типу” героя» [85, с. 148].

Але якщо звернутися до чернеток письменника, наведених у книзі Ю. О. Первової, то ми побачимо, що «герой-чудотворець» зникає тільки з надрукованого варіанту, але не з чернеток роману «Дорога нікуди». У першому чорновому варіанті діє письменник Георг Граммон, твори якого свідчать про дар Граммона бачити інший світ. До нього приходить Фергюс Фергюсон, який розповідає, що шість років тому безслідно зникла його молода дружина. «Ищайки, пущенные по следу пропавшей», дійшли до таємничого дзеркала, яке перегороджувало гірську стежку. «Подойдя к стене, вы видите обломок зеркала правильной круглой формы диаметром в два с небольшим метра. Он вделан в камень так искусно и точно, что невозможно заметить линию сцепления края стекла с породой. Естественно, что часть тропы, на которой вы находитесь, полностью отражена зеркалом – с той разницей, что на вашей стороне – солнечный блеск, а там всегда тень» [152, с. 264]. Фергюсон говорить Граммону: «Я стал думать о вас с тех пор, как прочел ваш <...> «Невидимый мир». Я убедился, что вы тот самый человек, который может **увидеть** мою жену» (виділено мною. – Л. Б.) [152, с. 264]. Очевидно, за задумом автора, дружина Фергюсона через це дзеркало на гірській стежці потрапила в інший світ. А письменник Георг Граммон був саме тією людиною, яка здатна цей інший світ побачити.

«Последующие названия романа „На теневой стороне” и „Дорога никуда” – относились к теме зазеркалья», – пише Ю. О. Первова [152, с. 264]. У другому чорновому варіанті, за словами Ю. О. Первової, «снова возникла тема четвертого измерения, теневой стороны. В записной книжке Грина появляется писатель Тиррей Девенат» [152, с. 279]. Он, путешествуя, попадает в незнакомую местность и встречает „подобие ворот” <...> два каменных высоких столба, стоящих на пустынном участке, среди цветущих кустов. <...> Но на одном из них написано „Путь никуда”. А сзади кусты да овраг» [152, с. 280]. Далі за ними ніякої дороги немає. Мабуть, за задумом

автора, письменник Давенант мав проникнути через ворота «Шлях нікуди» в інший світ, прихований від звичайного погляду. Що мало статися потім, залишилося невідомим, оскільки «шлях нікуди», який мав привести письменника Тіррея Давенанта в сакральний світ, перетворився в «дорогу нікуди», що привела юнака Тіррея Давенанта, який служив у трактирі, до розбитих мрій, в'язниці та смерті. Настільки сильно тиснула на Олександра Гріна соціально-політична ситуація в країні – його книги негласно вилучали з бібліотек, його твори відмовлялися друкувати, – що задумана дорога в чарівний невидимий світ («нікуди», тому що цей світ прихований від погляду обивателя) перетворилася у його останньому творі в дорогу «нікуди» в буквальному сенсі. Ця дорога стала символічним зображенням того, до чого рухалося тогочасне радянське суспільство.

Якщо прочитати рецензію, опубліковану одразу після виходу у світ «Тієї, що біжить по хвилях» 2 листопада 1928 року в «Известиях», саме тоді, коли О. Грін працював над романом «Дорога нікуди», стане зрозуміло, чому письменникові довелося змінити свій початковий задум, щоб його новий роман був надрукований. Цю рецензію наводить у своїй книзі Ю. О. Первова: «Бегущая по волнам» базируется на идеалистической теории, что в каждом человеке скрыто какое-то бессознательное, таинственное начало, не поддающееся ни объяснению, ни проверке, – пишет автор статьи. – Таинственные зовы, галлюцинации получают у автора право на фактическое существование. <...> В нашу революционную эпоху <...> мы должны быть особенно беспощадны ко всем мистико-идеалистическим тенденциям, которые грозят проникнуть в нашу литературу. Ошибка приводит Грина в идеологический тупик. Чтобы выйти из него, автору надо целиком отречься от своей идеалистической философии» [152, с. 282–283]. Ще одна рецензія була написана двоюрідним братом Олександра Блока – Георгієм Блоком: «Творчество Грина чуждо нашей современности. От нее Грин уходит в дебри приключений, в мир каких-то потусторонних теней. <...> Созданный воображением Грина мир иных людей и иных отношений не нужен

советському читателю своєї отвлеченностью. Рабочему читателю эту книгу не рекомендуем» [152, с. 282–283].

Очевидно, О. Грін спробував прибрати зі своєї останньої книги, так само як і з попередньої, все містичне та надприродне. Але виявилось, що його герой Тіррей Давенант все ж пов'язаний з усіма «героями-чудотворцями» з попередніх романів і водночас – протиставлений їм. Особливо цей зв'язок простежується з Санді Пруелем із «Золотого ланцюга». Тіррей, як і Санді, бідний сирота, в юному віці потрапляє в багатий будинок, господар якого йому хоче допомогти. Серця обох героїв полонять юні дівчата: Моллі – Санді, Роена й Еллі – Тіррея. Завдяки великодушності Ганувера, героя «Золотого ланцюга», здійснюється мрія Санді – стати капітаном. Урбан Футроз, господар будинку з останнього роману, теж хотів здійснити мрію юного Тіррея – стати мандрівником. Але трагічні обставини, пов'язані з людською підлістю, завадили цьому і призвели героя до загибелі.

Прикметно, що як у першому, так і в останньому романі О. Гріна зображена в'язниця. З Друдом із роману «Сяючий світ» Давенанта об'єднує те, що обидва герої потрапляють до в'язниці. Але людина Подвійна Зірка звільняється з в'язниці завдяки Руні. Тіррея так само з ув'язнення намагається звільнити дівчина, котра, як і Руна, має багатство і вплив у суспільстві. Але хвороба, викликана пораненням, не дає здійснитися цим планам і призводить героя до смерті. З образом Гарвея з «Тієї, що біжить по хвилях» Тіррея об'єднує те, що обидва герої заступаються за честь жінки. Але якщо Гарвей через це наражається на смертельну небезпеку, але отримує чудесного містичного помічника – Фрезі Грант, символічний образ Вічної Жіночності, яка його рятує, то Давенанту за свій благородний вчинок доводиться заплатити життям. Як бачимо, Тіррей Давенант має спільні риси з «героями-чудотворцями» з трьох попередніх романів і разом з тим протиставляється їм своєю трагічною долею, тим, що він не зміг здобути своє «Нездійсненне».

Як не дивно, але автору вдалося закодувати категорію «Нездійсненого» й у своєму останньому романі. Вона прихована за символом статуетки срібного оленя,

яку герой отримав у нагороду у вітальні Роени й Еллі як найкращий стрілець. Через цей образ О. Гріну вдалося непомітно для радянської цензури ввести в роман «Дорога нікуди» символічний духовний план. Як було показано вище, спираючись на дослідження В. П. Пантелькіна [145], олень в Європі часто є символічним зображенням Ісуса Христа. О. Грін визначає категорію «Нездійсненого» як «таинственный и чудный олень вечной охоты» [145, с. 41]. Отже, концепт «Нездійсненого», виражений у романі «Дорога нікуди» через статуєтку срібного оленя, яку юнак дбайливо зберігає, уособлює не тільки недосяжні для Тіррея образи любові, дому та сімейного щастя, цей символ безпосередньо пов'язаний із духовним світом – з Божественним образом Ісуса Христа, до якого, як до джерела вищого щастя, прагне людська душа, часто сама не усвідомлюючи цього. Недарма олень в Європі став ще й символом Різдва. За легендою, в Різдвяну ніч олені летять по небу, запряжені в сани Святого Миколая, щоб кожен міг отримати від нього довгоочікуваний подарунок.

Якщо особливістю «героя-чудотворця» є те, що він дарує коханій чудо, допомагаючи їй здійснити перехід у сакральний світ, то прикметною ознакою героя останнього роману Тіррея Давенанта є лицарське служіння Прекрасній Дамі. У Тіррея немає конкретної коханої, але він є лицарем самої Жіночності. Ще на початку розповіді Еллі жартівливо пропонує Тіррею бути її лицарем. «Рыцарь Элли», – так звертається до нього і старша сестра Роена [34, т. 6, с. 39]. Заступаючись за ображену дочку простого художника вивісок Марту і за ще невідому йому наречену Ван-Конета Консуело, Давенант каже: «Оскорбление любви – есть оскорбление мне» [34, т. 6, с. 103]. Він бореться і гине за саму Любов. Її символом стає статуєтка срібного оленя, яку перед смертю юнак попросив повернути дівчатам, котрих він дуже шанував. Після бою герой відчуває, «...что чем-то оправдал воспоминание красно-желтой гостиной и отстоял с честью свет солнечного луча на ярком ковре со скачущими золотыми кошками, хотя бы не знал об этом никто, кроме него» [34, т. 6, с. 135]. Саме в цій вітальні дівчата колись вручили йому срібного оленя як приз переможцю у стрільбі.

Символ оленя в романі також має три плани: 1) на **подієвому** рівні статуетка оленя – це пам'ять про найсвітліші моменти в житті героя; 2) на **душевному** рівні – це символ любові та лицарського служіння Прекрасній Дамі; 3) на **духовному** рівні – символ Ісуса Христа.

Яскраво виражені лицарські риси героя останнього роману О. Гріна властиві кожному з героїв попередніх романів. Артура Грея автор назвав лицарем «причудливих впечатлень» [34, т. 3 с. 19]. Друд із «Сяючого світу», як справжній лицар, рятує Таві з рук жандармів, Ганувер із роману «Золотий ланцюг» на честь своєї прекрасної дами Моллі будує чудо-палац. Детрей із роману «Джессі і Моргіана» мріє врятувати кохану дівчину, мимоволі уявляючи, що на неї чатують різні небезпеки. І коли життя Джессі опиняється під загрозою, він справді стає її рятівником: виносить на руках із темного нічного лісу. Але найбільше лицарських рис, близьких Давенанту, має Гарвей. Він, як і Тіррей, заступається за жінку і наражає своє життя на небезпеку. Не роздумуючи, він затуляє собою статую Фрезі Грант, ризикуючи, що його розчавить величезна чавунна штаба. У цю мить він рятує Жіночність і Красу, яка з'явилася перед ним у нічному морі в образі Прекрасної Дами, що біжить по хвилях.

Тіррей Давенант, хоч і не є «чудотворцем», але його образ також має три символічних плани. Перший **подієвий** план показує, як герой проходить через безліч пригод і випробувань, але так і не досягає своєї мрії. У другому **душевному** плані зображено, як юнак шукає свою дорогу в житті, його прагнення залишитися вірним собі, своїм уявленням про любов і справедливість, всупереч тому, що досягнути сакрального ідеалу неможливо, а навколо – безсердечність і підлість. Але в цьому плані, у порівнянні з першими трьома романами, немає перетину з образом художника-творця, мотиву життєтворчості й творчого задуму. На третьому **духовному** символічному плані життєвий шлях героя показує прагнення людської душі до вічних ідеалів любові, добра і краси, зображених в образі срібного оленя, який був для юнака реліквією. Олень, як було сказано вище, є одним із символів Ісуса Христа й уособлює в романі образ грінівського «Нездійсненого».

Як і у творі «Джессі і Моргіана», в романі «Дорога нікуди» господинею багатого дому та дарувальницею для героя стає дівчина. В останньому романі це вже дві дівчини. Будинок Роєни й Еллі виявляється сакральним центром оповіді, а його юних господинь герой сприймає як істот з іншого, вищого світу. Роєна та Еллі зовнішньою поведінкою нагадують «дівчину – живу поезію», виявляють дитинність, сприймають життя як гру, однак їм не вистачає душевної чутливості та вміння бачити «понад видимого». Про це свідчить поведінка сестер, коли через багато років їм повертають срібного оленя і повідомляють про смерть юнака, якого вони колись приголубили: «Ведь что-то было, Элли? – сказала Роэна, когда Галеран ушел. – Что-то было... Ты не помнишь?»

– Я помню. Ты права. Но я и без того не в духе, а потому – прости, не сумею сказать» [34, т. 6, с. 233]. Їхнє життя цілком буденне та прозаїчне: «...у Роэны хворал мальчик, а Элли, ставшая очень нервной, инстинктивно сторонилась всего драматического. <...> Гостиная, где Тиррей девять лет назад сидел, восхищаясь золотыми кошками, выглядела все так же, но не было в ней тех людей, какие составляли тогда для начинающего жить юноши весь мир» [34, т. 6, с. 103]. Вони так і не піднялися на ту духовну висоту, на яку піднесла їх уява юного Давенанта. Прихований сакральний світ, який був доступний головному герою, так і не відкрився сестрам Футроз.

Але велич і силу душі вмираючого юнака змогла зрозуміти третя героїня роману – Консуело Хуарец. Хоча автор нічого не розповідає про життєтворчий потенціал цієї дівчини, однак характеризує її як особистість, здатну на велику любов: «На взгляд Консуэло, ничего не знавшей о жизни, сильная любовь могла преобразить даже отъявленного бандита» [34, т. 6, с. 111]. «С глубокой верой в силу любви шла с ним Консуэло, улыбаясь всем взглядам и поздравлениям» [34, т. 6, с. 142]. Тому саме ця героїня сакралізується в романі. У смертний час Тіррея вона стає як справжньою його рятівницею – звільняє героя з в'язниці, так і містичним прообразом, що втішає умираючого. Тут образ Консуелло-Втіхи зливається з образом Вічної Жіночності.

Останні слова Давенанта перед смертю: «Сверкающая...неясная...» [34, т. 6, с. 232] свідчать, що він сприймає Консуело як містичний образ. Порівняймо з тим, як описує Володимир Соловйов образ Вічної Жіночності в поемі «Три свидания»: «Пронизана лазурью золотистой» [174, с. 117], вона явилася поету «в пурпуре небесного блистанья / Очами, полными лазурного огня» [174, с. 123], вона сяє. «Небесное блистанье» наводить на думку про «Сяючий світ» – небесну країну, де живе літаюча людина Друд.

Сяйво супроводжує і Фрезі Грант. Гарвей говорить: «Я никогда не забуду ее – такой, как видел теперь. Вокруг нее стоял отсвет, теряясь среди перекатов волн» [34, т. 5, с. 67]. Лазурний колір, яким пронизана Софія, – це колір моря. У вірші «Das Ewig-Weibliche» [174, с. 113] Володимир Соловйов пов'язує Вічну Жіночність з морською стихією. Подібність Софії до образу «Тієї, що біжить по хвилях» очевидна, коли згадати акул, які переслідують Фрезі Грант, але не можуть їй зашкодити, і морських чортів – ворогів вічної жіночності з вищенаведеного вірша. Гарвей звертає увагу на те, як одягнена Фрезі Грант: «Кружевное платье оттенка слоновой кости, с открытыми гибкими плечами, так же безупречно белыми, как лицо, легло вокруг стана широким опрокинутым веером...» [34, т. 5, с. 67]. На Консуело також було мереживне плаття, але не світлого, а чорного кольору: «Давенант бредил лишь об утешении. По его словам, оно являлось к нему в черном кружевном платье и плакало» [34, т. 6, с. 231]. Протиставлення кольорів плаття, напевне, обумовлено різними функціями героїнь. Фрезі Грант рятує героя і приводить його до щастя, Консуело – втішає, проводжаючи в останню путь. Звернемо увагу на те, що Консуело – іспанське жіноче ім'я, утворене «из имени-фразы María del Consuelo утешение Божией матери, или Богоматерь утешения» [177, с. 302]. Цікаво, що на іконі Мадонни-Заступниці, покровительки Турина, Діва Марія теж зображена у темному одязі, як і на іконі «Відрада і Втіха», що знаходиться на Афоні [109]. Тому образ Консуело перегукується з образом Пресвятої Діви. Зауважимо, що Фрезі Грант одягнена в «платье оттенка слоновой кости», що також є алюзією до образу Богоматері, адже

у відомій римо-католицькій літанії Пресвятій Богородиці Марію називають «Стовп із кістки слонової» [125, с. 68]. Це ще раз підкреслює співзвучність Тієї, що біжить, з образом Богородиці.

Антиподом Вічної Жіночності, диявольським втіленням земної вульгарності є в романі Лаура Мульдвей. У Лаури багато спільного з Діге, але вона не настільки розважлива й жадібна. Деякі риси пом'якшують образ Лаури – вона, «огорошенная цинизмом любовника», хоче відвезти його. А коли Ван-Конет продовжує сипати образами, «Лаура, побледнев отвернулась» [34, т. 6, с. 103]. Значення імен Консуело і Лаура також підкреслює протиставлення цих образів. Якщо Консуело перекладається з іспанської як «та, що втішає», то Лаура походить від жіночої форми латинського слова лавр (laurus) – символ слави [177, с. 305]. Тож не дивно, що Консуело намагається втішити коханого, а Лаура прагне до власної слави й вигоди. В образі гринівської Консуело впізнаються деякі риси героїні з однойменного роману Жорж Санд. Обох героїнь сприймають як некрасивих, обидві здатні на справжню, велику любов, але пережили зраду своїх коханих, обидві намагаються врятувати вмирущого: гринівська Консуело – Давенанта, Консуело Жорж Санд – Альберта.

У незакінченому романі «Недоторка», який О. Грін почав писати перед смертю, функцію «героя-чудотворця» бере на себе дівчина Харита. Вона не тільки власниця дому, як Джессі чи Роена з Еллі, але і його творець, зодчий, подібно до Ганувера й Гарвея. «Кажется мне, что именно этот роман будет моей главной книгой, что она получится сильнее „Бегущей”» [152, с. 438], – говорив смертельно хворий О. Грін своїй дружині про розпочатий ним роман «Недоторка». Зараз важко судити з уривків рукописів, яким би був цей роман, але Ю. О. Первова вважає, що «рождалась книга, которая могла стать главным, быть может, шедевром Александра Грина» [152, с. 438]. Ніна Миколаївна згадувала: «В этом романе должно быть много горечи от столкновения недотрог с жизнью, но никакой плаксивости и уныния. Люди эти <...> привыкают жить в себе. Только гибель их может косвенно указать на страдания, ими испытанные» [152, с. 429]. Як бачимо, в образі Давенанта з роману «Дорога нікуди»

був намічений саме такий тип – недоторки, людини, яка прожила, свято охороняючи власний внутрішній світ, і загинула за свій прекрасний ідеал. Мотив зіткнення людей тонкої душі з життєвою жорстокістю і вульгарністю звучить ще в «Червоних вітрилах», де Лонгрена й Ассоль зневажають жителі Каперни. У романі «Недоторка», як і у феєрії, головні герої – батько Ферроль з дочкою Харитою – кардинально відрізняються від інших. Мотив духовної близькості батька з дочкою, яких відкидає оточення, закладений у «Червоних вітрилах», продовжує розвиватися в незакінченому романі О. Гріна. Можна припустити, що якби письменник устиг закінчити роман, то з феєрії «Червоні вітрила» як з міфу-інваріанта міг би вирости ще один міф про світ, заснований на протистоянні «недоторк» жорстокій дійсності. Недописаний роман «Недоторка» міг би стати першим із циклу нових романів.

Головне, що визначає Хариту як «чудотворця», – вирощені нею незвичайні квіти: «Это цветы необычной, красивой формы, имеющие аромат и нежность цветка, прозрачность и блеск хрусталя, окраску и сочетание цветов, мыслимых только в сказках», – вспоминает Нина Николаевна [33, с. 124]. Ці квіти – символ, що говорить про особливих людей із тонкою душевною організацією. Квіти в'януть, коли поруч з ними присутні недобрі люди. Навколо цих небачених квітів зав'язується конфлікт і розвиваються головні події роману. «В романе появляется художник Петтечер – лицо несомненно автобиографическое, – пише Ю. О. Первова, – более того – среди персонажей Грина нет героя, более близкого ему. Петтечер любит Хариту, но не считает себя достойным ее – он пьет» [152, с. 418]. Автобіографічність образу Петтечера підкреслюється ще й тим, що «все в один голос восхищаются его талантом, но никто не покупает его картин. Они своеобразны и остры» [33, с. 124]. Творами О. Гріна теж захоплювалися, але в той час ніхто не хотів їх друкувати. «Петтечер отказывается от выгодных предложений. Пример недотроги – цветка – спасает художника от измены себе» [152, с. 418]. Про людей, які звернені всередину себе й завжди залишаються у злагоді з самими собою, і задуманий був роман «Недоторка» в ті роки, коли державна машина нищила будь-яку індивідуальність. Дім і сад Харити

стають духовним центром твору. «В форте завязываются все отношения», – пише Ніна Грін. Він приваблює особливих людей, «привлеченных душевной стройностью и необычной манерой жизни Ферролей, с другой стороны медленно накапливает глухое раздражение у тех, кто не может понять и объяснить себе этой жизни» [33, с. 124]. Харита дбайливо оберігає свої квіти та свій дім, але місцеві жителі вирішують силою прорватися в сад. Оскільки «плодородие запертого сада стало в христианстве символом Девы Марии, которую часто изображают на фоне сада в сцене Благовещения» [182], то в недописаному романі «Недоторка» сад Харити стає символом не тільки Райського саду, але й Богородиці, котра, як і головна героїня Харита, оберігає сад людської душі від усього злого.

У цьому романі, як і в попередніх, також намічені три різнорівневих плани оповіді:

1. **Подієвий** план – історія непростого життя особливої дівчини, яка виростила диво-квіти, і боротьба її та її близьких за право залишатися самими собою.

2. **Душевний** план відображає «душевную стройность» [33, с. 124] людей «с обостренной чувствительностью и любовью ко всему истинно прекрасному» [152, с. 429]. Тут знову намічений образ художника-творця Петтечера, який перегукується з Друдом щодо протистояння творчої особистості й дійсності, а з Ганувером їх об'єднує нестійкість внутрішнього світу творчої особистості та пристрасть до алкоголю. Але Харита, на відміну від Моллі, стає рятівником художника. Вирощені нею чудо-квіти допомагають герою знайти себе. Це автобіографічний момент, пов'язаний з дружиною письменника Ніною, душевний світ якої допомагав Олександрю Гріну в найважчі моменти життя.

3. **Духовний** план. Якщо в попередніх романах духовний план був пов'язаний з образом Ісуса Христа, то тут, як сказано вище, він безпосередньо перегукується з образом Пресвятої Богородиці. Жіночність зводиться не тільки до рівня розрадниці та рятівниці, але і до жінки, що створює чудо і є берегинею сакрального світу – саду людської душі.

Значення квітки Недоторки, як і статуетки срібного оленя з попереднього роману, так само має три символічних плани: 1) на **подієвому** рівні – це надзвичайно красива квітка, яка всіх дивує; 2) на **душевному** рівні – зображення внутрішнього світу людей з тонкою душевною організацією; 3) на **духовному** рівні – світіння квітки вночі блакитним кольором, що символізує духовне світло, який, як сказано в Євангелії, «во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин.1:5) [12, с. 1127]. Це світло Господа, який він запалює в саду людської душі.

Висновки до розділу 2

Розглянувши системи образів усіх романів О. Гріна, можна зробити такі висновки.

У романному корпусі О. Гріна з твору у твір варіюється стійкий набір певних типів героїв, початкові, інваріантні моделі яких були розроблені у феєрії «Червоні вітрила», що розпочинає романістику письменника. Це, перш за все, образи, самим автором позначені як «герой-чудотворець» і «дівчина – жива поезія». Функціонально ця пара героїв завжди втілює духовний шлях особистості до досконалого буття, символом якого виступає світ за межами емпірично-побутового простору. Головними умовами досягнення досконалого буття і, відповідно, базовими характеристиками цих типів героїв є наявність творчого начала, що дозволяє і прозріти, і навіть створити навколо себе досконалий світ, а також глибока віра в існування вищого світу, всупереч скепсису оточення і перешкодам на шляху до нього. Названі базові якості «героя-чудотворця» і «дівчини – живої поезії» завжди виявляються під час ініціації, через яку герої цих типів обов'язково проходять у сюжетах як «Червоних вітрил», так і інших романів О. Гріна. Зокрема, тип «героя-чудотворця» реалізований в образах Друда з роману «Сяючий світ», Ганувера з роману «Золотий ланцюг», Гарвея з роману «Та, що біжить по хвилях», тип «дівчини – живої поезії» – в образах Таві, Моллі та Дезі з вищенаведених романів, а також Джессі з роману «Джессі і Моргіана» та Харити з недописаного роману «Недоторка».

Втілення заданих «Червоними вітрилами» типів «героя-чудотворця» і «дівчини – живої поезії» в інших романах О. Гріна демонструє відчутну динаміку варіювання: так, деякі з них виявляються позбавленими творчої складової (Детрей), деякі – приреченими на поразку й загибель (Давенант), у чому відбивається, на нашу думку, внутрішня еволюція поглядів і настроїв автора та його реакція на навколишні соціально-духовні обставини.

На рівні загальної дистрибуції героїв у романах О. Гріна можна відзначити також збереження в них стійкої схеми розподілу персонажів та їхніх функцій: у «героя-чудотворця» та його вірної супутниці завжди є вороже і / або скептичне оточення, яке втілює дух фарисейства й конформізму, а в «дівчини – живої поезії» обов'язково виявляється антипод – героїня, яка втілює прагматичне, раціоналістичне, приземлене ставлення до життя або навіть зло як свою основну сутність. Пари героїнь-антиподів – це Таві та Руна з роману «Сяючий світ», Моллі та Діге з роману «Золотий ланцюг», Дезі та Біче з роману «Та, що біжить по хвилях», Джессі й Моргіана з однойменного роману, а також Консуело та Лаура Мульдвей із роману «Дорога нікуди».

Водночас у смисловій структурі образів героїв у романах О. Гріна, як і в структурі його художнього світу загалом, можна виділити три плани: 1) **подієвий**, 2) **душевний** (психологічний) і 3) **духовний** (трансцендентний, метафізичний, пов'язаний із релігійно-духовним виміром, що завжди зберігається в романах О. Гріна). Цією потрійністю обумовлена специфіка символізації образів героїв романів О. Гріна й тих колізій, у яких вони діють і розкривають свою природу.

Герої романів О. Гріна слідом за героями феєрії «Червоні вітрила» демонструють і спільну літературну та жанрову генеалогію: так, тип «героя-чудотворця» певною мірою орієнтований на героя лицарського роману (місія захисника та рятівника щодо слабких, духовний сенс «авантюрних» колізій і подвигів героя), а тип «дівчини – живої поезії» має спільні риси з ідеалом «вічної жіночності», канонізованим епохою символізму, який справив на О. Гріна значний вплив.

З огляду на ці дослідження, можна констатувати високий ступінь внутрішнього зв'язку між романами О. Гріна та їх генетичні джерела з феєрії «Червоні вітрила». Отже, на рівні системи персонажів романістика О. Гріна є цілісною єдністю, що дає змогу говорити про корпус романів письменника як про метароман, у якому автономність кожного окремого тексту не суперечить наявності наскрізного, що об'єднує всі романи в єдине ціле, метасюжету про подолання творчою духовною особистістю перешкод на шляху до повної самореалізації та досягнення мети своїх духовних пошуків.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ТА ЧАС У МЕТАРОМАННОМУ СВІТІ О. С. ГРІНА

Олександр Грін творив на зламі епох: кінця XIX – початку XX ст.: «срібна доба» російської літератури та радянської літератури 20-х років. Тож не дивно, що просторова структура творів О. Гріна склалася під впливом символістської естетики. «Символистки не разлагали мир посредством дискурсивного анализа, а осмысляли его как миф, в единстве данности, – пише Н. В. Сподарець, аналізуючи просторові світи символістів. – Итогом творческой деятельности символистского сознания является креационистское созидание текста-мира как авторского мифа» [175, с. 109]. У творах О. Гріна, зокрема його романах, створений цілісний авторський міф про світ зі своїм індивідуально-авторським простором і часом, який покликаний зобразити внутрішній світ самого автора та його героїв. О. Грін створив свою власну країну зі своєю географією та міфологічним простором.

Літературознавець К. Л. Зелінський назвав грінівську вигадану країну Грінландією. Це перший віртуальний світ у літературі XX століття. Він передбачив віртуальні світи Джона Толкієна (світ Середзем'я), Клайва Льюїса (світ Нарнії). Але грінівський міф про світ істотно відрізняється від віртуальних світів, створених пізніше іншими письменниками, адже основна функція моделі світу О. Гріна зберігає символістську спрямованість – експлікувати внутрішній світ людини та прихований від звичайного погляду сакральний світ. Тому головна особливість простору грінівських романів – збереження символістського «двосвіття» і розподіл, відповідно до міфопоетичної традиції, на сакральний і профанний підпростори, де профанний топос зображає життєво-побутовий план твору, а сакральний є символом духовного світу. Особливою рисою грінівських героїв, починаючи з повісті «Червоні вітрила», стає вміння проникати у прихований від буденного погляду сакральний простір і відкривати цей таємний світ для інших людей, отже, щодо просторової структури

гринівського світу ці герої виступають медіаторами, що зв'язують між собою різні рівні буття.

Феєрія «Червоні вітрила», як було показано в першому розділі, стала своєрідним міфом-інваріантом, на основі якого виникли наступні гринівські романи. Отже, не тільки символістське «двосвіття» як основний принцип побудови їх просторової структури, а й основні форми втілення цього принципу також були закладені у феєрії: поділ гринівського світу на простір **моря** й **суші** (простір людей); образ **шляху**, зокрема морського плавання як шляху всередину себе, подорожі в духовному світі; образ **дому** як замкнутого індивідуального простору (простору душі). Крім того, топоси **замку** (палацу, багатого дому) **саду**, **лісу** й **трактиру**, що є у «Червоних вітрилах», також втілювалися в наступних романах О. Гріна. Проаналізувавши всі ці топоси, можна простежити, як художній простір феєрії «Червоні вітрила» втілювався в наступних гринівських романах, формуючи основні просторові образні доміанти романного корпусу О. Гріна як художнього цілого.

3.1. Простір моря

Починаючи з феєрії «Червоні вітрила», море у творчості О. Гріна стає символом духовного або, використовуючи термін В. М. Топорова [180], сакрального простору, який протистоїть життєво-побутовому топосу – матеріальному простору людей. Сакральний план у гринівській творчості з'являється, як було показано в попередньому розділі, ще в першому романтичному оповіданні письменника «Острів Рено». Але там сакральний простір ще не був пов'язаний з образом моря. Тільки зі створенням «Червоних вітрил» духовний світ стає безпосередньо пов'язаним з образом моря. Аналізуючи образ океану в поезії О. Гріна, І. К. Дунаєвська зауважує, що в ранніх оповіданнях, таких як «Пролив бур», «Смерть Роменлінка», океан виступає для героя простором, де він піддається випробуванню. «Но тот же океан в «Алых парусах» поворачивается для счастливых Ассоль и Грзя другим своим ликом, выраженным

образом «синее сияние океана» [50, с. 107]. Цей образ наголошує на «беспредельности мира подлинных духовных ценностей» [50, с. 113]. Дослідниця пов'язує образ сяючого океану з образом грінівських «светлых стран». «Это особое сочетание света внешнего <...> и света внутреннего, духовного, озаряющего душу человека» [50, с. 114]. Відповідно до структури грінівського символу, безмежний світ моря має у письменника кілька алегоричних планів:

- 1) на **подієвому** рівні море зображає і реальний морський простір, і образ неосяжного Всесвіту в його матеріальному прояві;
- 2) на **душевному** рівні море – символ внутрішнього світу людини;
- 3) на **сакральному (духовному)** рівні море – символ вищого духовного (сакрального світу).

Протиставлення сакрального (духовного) і профанного (матеріального) лежить в основі сюжетного розвитку творів письменника. Простору моря протистоїть топос суші: місто, селище, замок – це профанне, тобто матеріальний простір людей. Особливо виражена така побудова метароманного простору у трьох перших романах О. Гріна. Хоча в наступному після повісті «Червоні вітрила» романі «Сяючий світ» автор розширив зображення трансцендентного топосу. Море тут замінює повітряний простір та образ польоту, що символізує, за словами самого О. Гріна, «парение духа», тобто духовний політ героя. «Синее сияние океана» з «Червоних вітрил» перегукується з «Сяючим світом» Друда, куди герой запрошує свою кохану: «Там тихо и ослепительно» [34, т. 3, с. 210]. Небесний простір літаючої людини сповнений «блеска». «...сияние и блистание внешнего света, которым освещается гриновский мир, – пише І. К. Дунаєвська, – становиться символом светлой духовной сущности человека <...> духовным светом героя порождается его „светлая страна”» [50, с. 114]. У православному богослужінні Світлом Невечірнім, тобто світлом, яке ніколи не згасає, називають Ісуса Христа. В откровенні Іоана Богослова сказано про «великий город, святой Иерусалим, который нисходил с неба от Бога» (Откр. 21:10) [12, с. 1344]. Святий Іерусалим сяє, тому що «слава Божия осветила его, и светильник его Агнец»,

тобто Христос (Откр. 21:23) [12, с. 1345]. Сяючий світ душі літаючої людини породжує простір, у якому він живе, його небесна країна – «Сяючий світ». Тут спостерігаємо алузію з Небесним Єрусалимом і світлом Христовим, «который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин 1:9) [12, с. 1127]. У такий спосіб сакральний небесний простір у «Сяючому світі» на **третьому духовному** рівні грінівського символу перетинається з Райською країною і світом Божого царства.

На **душевному** символічному рівні небесний простір перегукується з морським. Простір, що в романі поєднує море й небо, – це маяк. Події відбуваються в кімнаті доглядача маяка, яка знаходиться високо над морем. З вікна цієї кімнати людина Подвійна Зірка дивиться, подібно до Лонгрена з «Червоних вітрил», на бурхливі хвилі, які відображають його внутрішній стан. Море внизу, небо вгорі, а між ними – кімната маяка, де Друд освідчиться Таві й звідки почнеться їхній спільний шлях – політ у небо. Хоча в «Сяючому світі» основним топосом, що відображає духовний простір, є небо, образ моря так само виявляється безпосередньо пов'язаним з душею людини. На це звертає увагу Є. О. Яблоков: «...шум морской раковины означает „море в сердцах”, а о Друде говорится, что он „всколыхнул тайные воды людских душ”. Заглянув в его глаза, Руна видит „непостижимое мерцание огромных зрачков, в которых, казалось, движется бесконечная толпа или ходит, ворочая валами, море”» [205, с. 17].

На **подієвому** рівні прочитання твору простір неба пов'язаний із фізичним небесним простором. Тут політ літаючої людини сприймається як фантастична подія. Саме такий рівень розуміння роману і засмутив О. Гріна, коли Юрій Олеша назвав його роман фантастичним. Можливо, саме тому письменник більше не використовував образ небесного простору як символ духовного світу. У наступних романах О. Гріна символом духовного простору, як і в «Червоних вітрилах», знову буде море.

Всі події другого роману О. Гріна «Золотий ланцюг» безпосередньо пов'язані з морем. Але простір моря не займає тут центрального місця, адже основний акцент робиться на топосі фантастичного палацу, який стає сакральним центром оповіді. Ідеальний чудовий простір моделюється не в морі, подібно до корабля Грея, якому

належить весь морський простір, і не в небі (невідомий сяючий світ Друда, якому належить весь простір Неба), а на землі. З просторами моря палац пов'язує лише гігантський акваріум з величезними дивовижними рибами, встановлений Ганувером у домі. Морські мотиви в романі також використовуються, щоб передати емоційний стан персонажів: «...горе, как счастливое настроение, находит волной» [34, т. 4, с. 80]. «Все стояли по шею в воде события, нахлынувшего внезапно» [34, т. 4, с. 109]. У такий спосіб письменник застосовує символіку моря для зображення внутрішнього світу людини та позначення психологічних станів героїв. Наприклад, описуючи найвищу точку захвату, який охопив Санді, коли він потрапив на свято у палац Ганувера, О. Грін порівнює цей стан із рухом корабля, підхопленого вітром: «А музыка, касаясь души холодом и огнем, несла все это, как ветер несет корабль, в Замечательную Страну» [34, т. 4, с. 92]. У символіці моря в цьому романі немає **духовного** символічного плану.

Якщо в романі «Золотий ланцюг» центральним домінантним топосом є дивовижний палац Ганувера (саме в ньому відбуваються всі головні події), то в наступному романі «Та, що біжить по хвилях» домінантним простором стає океан. Саме з ним пов'язані зміни в долі героя. Море в романі як сакральний простір постійно стикається з повсякденним світом людей. Недарма Лісс і Гель-Гью, де відбуваються основні події, – міста портові, безпосередньо пов'язані з морем. Просторами, де світ профанний перетинається з містичним, є гавань і кімната Гарвея з вікном на море. У ній стається один із перших доторків героя до моря як до сакрального світу. Це відбувається, як і з Ассоль, на сході сонця. Сонячні «...лучи проходили внутрь комнаты вместе с отражением волн, сыпавшихся на экране задней стены» [34, т. 5, с. 12]. Тут знову простежується значення образу моря як світу сяючого, променистого: «На потолке и стенах неслись танцы солнечных привидений. Вихрь **золотой** сети **сиял** таинственными рисунками» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 5, с. 13]. Згадаймо епізод, коли шлюпка везе Грея й Ассоль на корабель: «...покачиванье шлюпки, **блеск** волн, приближающийся, мощно ворочаясь, борт

«Секрета», – все было сном, где свет и вода качались, кружась, подобно игре солнечных зайчиков на струящейся лучами стене» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 68]. Тут також є алюзія до країни «райских цветов, разукрашенной ангелами и феями» [34, т. 3, с. 124], яку побачила Руна в очах Друда з «Сяючого світу». «Эти пестрые ковры солнечных фей, мечущийся трепет которых, не прекращая ни на мгновение ткать ослепительный арабеск, достиг неистовой быстроты» [34, т. 5, с. 13]. І знову спостерігаємо перегукування з «золотой дверью» Грея, за якою йому «открывалось синее сияние океана» [34, т. 3, с. 27]: «Я был очарован и неподвижно сидел среди голубого света моря и золотого – по комнате» [34, т. 5, с. 13]. Як зазначалося вище, осяйний океан, золотий і блакитний кольори – це образи, пов'язані з духовним світом. Недарма Гарвей у цю мить усвідомлює, що зіткнувся з метафізичною реальністю: «Я встал и <...> сказал всему: „Вам, знаки и фигуры, вбежавшие с значением неизвестным <...> вверяю я ржавчину своего Несбывшегося. Озарите и сотрите ее!”» [34, т. 5, с. 13].

Просторова структура останніх романів О. Гріна «Джессі і Моргіана» та «Дорога нікуди» характерна тим, що з неї практично зникає топос моря. Образ моря в цих романах вже не має сакрального забарвлення і позбавлений багаторівневої грінівської символіки. Разом із морем з грінівських романів відходить у підтекст і сакральний план твору. Про причини зміни грінівської моделі світу, вплив на творчість письменника соціально-політичних обставин у країні докладно йшлося в першому розділі. Морський простір, що символізує в ранніх романах О. Гріна духовний світ, свободу духу, в останніх романах зведений до мінімуму і набуває значення смертельної загрози для героїв. Тільки в останньому недописаному романі «Недоторка» головні події мали розвиватися знову на березі моря.

3.2. Простір шляху

Здійснимо аналіз **шляху** як основного символічного образу, що відбиває специфіку просторової організації грінівських творів. **Шлях** у феєрії «Червоні вітрила», як і в наступних романах О. Гріна, можна розглянути на двох протиставлених один одному рівнях. Це шлях у профанному світі, тобто шлях у фізичному, матеріальному його прояві, і шлях у сакральному світі, тобто духовний рух героїв. Основним в образі шляху, за положеннями В. М. Топорова [180], є перехід зі світу буденного у сакральний. Головні грінівські герої обов'язково його здійснюють. У цьому полягає основний принцип моделі світу письменника: двосвіття – розподіл простору твору на метафізичний і життєво-побутовий – і здійснення головними героями переходу на сакральний рівень.

У феєрії «Червоні вітрила» такий перехід, як було зазначено в першому розділі, відбувається через ініціацію. Шлях Грея можна простежити, починаючи з 12 років, коли він вперше зіткнувся з морським простором через картину в бібліотеці. «Ему шел уже двенадцатый год, когда все намеки его души, все разрозненные черты духа и оттенки тайных порывов соединились в одном сильном моменте и тем получив стройное выражение стали неукротимым желанием» [34, т. 3, с. 25]. Це сталося саме у 12 років. Адже 12 – сакральне число, число цілісності, повноти (12 місяців, 12 апостолів). Тому не дивно, що Грей цілком усвідомив своє покликання, побачив його «...ясно, все – в прекрасном, поражающем соответствии» [34, т. 3, с. 25] саме у 12 років. У бібліотеці через картину із зображенням морського простору, через книги про море відбувся, за положеннями В. М. Топорова [180], перехід героя з профанного простору батьківського замку в сакральний простір моря. Але цей перехід здійснюється спочатку на внутрішньому рівні, в душі героя. На зовнішньому ж рівні це відбувається, коли «на пятнадцатом году жизни Артур Грэй тайно покинул дом и проник за золотые ворота моря» [34, т. 3, с. 28]. Але щоб не тільки зробити повний перехід на сакральний рівень, а й досягти своєї мрії – стати капітаном, герою О. Гріна,

як і героям давніх казок і міфів, доводиться пройти через ініціацію. Нею стали для Грея випробування, які він переніс, плаваючи юнгою на кораблі. Подальший шлях Грея – це шлях тільки морським простором. «Ситуация путешествия становится для Грина одним из средств психологизма, она обретает символический смысл странствия в себя, свой внутренний мир» [86], – пише О. А. Козлова.

Опис морського шляху Грея у феєрії полягає в зображенні його шляху до Ассоль. Починається він на 12 день (сакральне число), після того як капітан прибув у Лісс: «Полный тревожного внимания к тоскливости дня, он прожил его раздражительно и печально: его как бы позвал кто-то, но он забыл, кто и куда» [34, т. 3, с. 32]. Цей містичний поклик, який виходить із підсвідомості, з душі самого героя, знайде у майбутньому відбиток у романі «Та, що біжить по хвилях», де Гарвей чує таємничий голос всередині себе і рушає в подорож у пошуках свого «Нездійсненого». Так само і Греї вирушає в дорогу, скоряючись якомусь внутрішньому потягу. При цьому берег і Каперна, тобто профанний простір, відповідно до міфопоетичної традиції, під час цього шляху залишаються з лівого боку, тоді як справа розташовується сакральний простір, океан. Греї провів ніч на обриві над морем, де вранці він знайшов сплячу Ассоль. Обрив – один із символів переходу зі світу життєво-побутового у метафізичний. Тож не дивно, що саме тут і відбулася перша зустріч Грея і Ассоль.

Ассоль починає свій перехід зі світу профанного у світ сакральний теж через ініціацію, яку переживає ще дитиною. Ця ініціація також пов'язана з образом моря. Відбувається це під час пригоди в лісі, коли від дівчинки по струмку відпливає іграшкова яхта з червоними вітрилами. Ассоль біжить за нею вздовж струмка через весь ліс до моря. Ліс – простір профанний і страшний для Ассоль, а море – сакральний простір. Здійснивши ініціацію, подолавши всі труднощі лісової дороги, Ассоль як нагороду отримує пророцтво Егля, яке стає кодом її подальшого шляху. Дорога Ассоль слідом за іграшковою яхтою вздовж струмка до моря – це модель її майбутнього шляху вже у дорослому житті з «дрімучих заростей» Каперни (закритий простір) у відкритий сакральний простір океану. Зображення цієї дороги має безпосередню асоціацію з тим,

як вже доросла Ассоль біжить до берега, побачивши корабель Грея: «...Ассоль бежала уже к морю, подхваченная неодолимым ветром события <...> ее ноги подкашивались, дыхание срывалось и гасло, сознание держалось на волоске» [34, т. 3, с. 66]. Звернемо увагу, що маленька Ассоль потрапляє з лісу на «край желтого песчаного обрыва, на который она выбежала, почти падая от усталости» [34, т. 3, с. 12]. Звідти вона і побачила Егля (образ типового казкового помічника). Через багато років на краю обриву засинає Грей, а прокинувшись, неподалік знаходить сплячу дівчину. Ассоль заснула там, де чекала корабель, – на краю уступу над морем. Як вже говорилося раніше, обрив – це один із символів переходу в сакральний світ. Тому «випадкова» зустріч Ассоль і Грея відбувається саме на схилі над морем. Видається доречною паралель із романом «Джессі і Моргіана», написаним набагато пізніше. Джессі кидає каміння з обриву в море, й у неї вітром зриває капелюха. Цей капелюх знаходить Детрей, який їхав дорогою вниз. Капелюх, що злетів з обриву, став першою квіткою у «венке событий» [34, т. 3, с. 5], який поєднує героїв.

На відміну від Грея, який подорожує тільки морем (сакральний простір), Ассоль часто доводиться пересуватися по суші (профанний простір). Дорога Ассоль у Лісс і назад описується у феєрії двічі. Уперше – це приклад життєво-побутового шляху сухопутною дорогою. Він приносить дівчині лише розчарування і смуток, коли магазини більше не хочуть брати на продаж іграшки Лонгрена. Другий опис шляху до Лісса і прогулянки містом – це, хоча все той же шлях сухопутною дорогою, але відбувається він після дотику до сакрального центру розповіді – чудесної появи обручки: «...И золотое кольцо, величиной с солнце, упало через море к ее ногам» [34, т. 3, с. 61]. Обручка – це знак із трансцендентного світу, вона освітлює і змінює звичний профанний шлях героїні, сповнюючи його метафізичним сенсом: «Всю длинную дорогу миновала она незаметно, как если бы несла птицу, поглотившую все ее нежное внимание» [34, т. 3, с. 61]. Життєво-побутовий простір міста вже не має над нею влади. Лісс «был не властен над ней, как раньше, когда, пугая и забивая, делал ее

молчаливой трусихой. Она противостояла ему» [34, т. 3, с. 61]. Отже, профанний шлях сухопутною дорогою наповнюється для дівчини сакральним значенням.

Приклад шляху профанним простором – це шлях Мері з Каперни в Лісс і назад. Важкий шлях сухопутною дорогою в негоду закінчується хворобою і смертю героїні. Йому протиставляється шлях Меннерса, коли він не з власної волі, але теж у негоду стає бранцем морської стихії. Він, як і Мері, внаслідок цього шляху вмирає від застуди й потрясіння.

Досліджуючи особливості мотиву шляху, В. М. Топоров пише: «Во многих мифопоэтических и религиозных традициях мифологема пути выступает не только в форме зримой реальной дороги, но и метафорически – как <...> учение, своего рода вероучение, религия [180, с. 268] <...> Древнееврейский монотеизм также строится как учение о пути, указуемом господом» [180, с. 269]. В. М. Топоров зауважує, що в Новому Завіті вказаний «экзистенциально обнаженный и предельно личный, персонифицированный образ пути <...> „Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня” (Иоанн XIV, 5–6)» [180, с. 270]. Тому аналіз шляху в повісті «Червоні вітрила» буде неповним, якщо ми не розглянемо образ шляху як дороги до Бога, дороги до зустрічі з Небесним Нареченим. На цьому рівні доречно розглянути тільки шлях Ассоль, адже образ Грея символізує Небесного Нареченого – Христа. П. Жуков, аналізуючи «Червоні вітрила», пише: «...белый корабль и алые паруса – это символы, указывающие верующим читателям на Церковь и Христа, поскольку уже с первых столетий христианства Церковь в учении святоотеческом была связана с символом корабля <...> А цвет парусов указывает на Христа ещё яснее, поскольку цвет алый, обозначающий царскую порфиру, – знак власти и царственного достоинства Капитана, ведущего корабль» [54]. Шлях Ассоль до Бога – це устремління її душі до моря, звідки має з'явитися Наречений. «Море, – як зауважує П. Жуков, – образ того беспредельного и вечного бытия, которое то бурно и грозно, то почти неслышно вздыхает и плещется у самого порога нашего восприятия, оставаясь недоступным пониманию» [54]. Вдивляючись

у це буття, Ассоль бачить райську країну, невидиму для інших: «Внимательно наклоняясь к морю, смотрела она на горизонт большими глазами, в которых не осталось уже ничего взрослого, – глазами ребенка» [34, т. 3, с. 49]. Будьте «как дети» (Мф. 18: 3) [12, с. 1034], «ибо таковых есть Царствие Божие» (Мк. 10: 14) [12, с. 1068], – сказано в Євангелії. Маючи дитяче серце, вдивляючись у нескінченний морський простір, Ассоль бачила недоступний іншим духовний світ, звідки, вона вірила, прийде її принц. Тому шлях Ассоль до Нареченого – це шлях віри, а не емпіричного досвіду: «Глубокая непобедимая вера, ликуя, пенилась и шумела в ней. Она разбрасывала ее взглядом за горизонт, откуда легким шумом береговой волны возвращалась она обратно, гордая чистотой полета» [34, т. 3, с. 48]. Віра, пов'язана з горизонтом моря, – символ внутрішнього шляху за горизонт буття, звідки має з'явитися Наречений. Подумки Ассоль багато разів бачила, як приходить її принц: «Из заросли поднялся корабль; он всплыл и остановился по самой середине зари. Из этой дали он был виден ясно, как облака. <...> Корабль шел прямо к Ассоль» [34, т. 3, с. 49]. Звернемо увагу, що Ассоль бачить, як корабель зупинився «по самой середине зари». Ранкова зоря – це символ, традиційно пов'язаний з пришествям Христа.

Отже, ми бачимо, що образ шляху в феєрії має кілька символічних значень:

1. На **подієвому** рівні – це подорож відважного капітана, який знаходить свою кохану.
2. На **душевному** рівні – це шлях одне до одного двох духовно близьких людей, які вміють бачити сакральний світ.
3. На **духовному** рівні – це символічний образ **шляху до Бога**.

У трьох наступних романах О. Гріна простежується така ж структура символічного образу шляху. Він виражений через символіку моря і неба та безпосередньо пов'язаний із сакральним простором.

Звернемо увагу, що М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна, простежуючи ідею шляху у творах О. Гріна, пов'язують її як з міфологічним, фольклорним сюжетом, у якому

міститься обряд ініціації, так і з європейським романом виховання, що виріс із міфу та чарівної казки, де мотив становлення юнака в боротьбі зі злом є провідним [74, с. 68].

Якщо основна особливість шляху більшості героїв Гріна – це здійснення переходу зі світу профанного у світ сакральний, то герой роману «Сяючий світ» Друд, навпаки, сходить із сакрального простору у світ людей. Його шлях – це пошук близької душі. Цирк, готель, в'язниця, палац Руни, кімната доглядача маяка над морем, сквер, де Друд познайомився з Таві, – все це точки, які перетнув шлях Друда в профанному світі. Але, перебуваючи в профанному світі, він залишається героєм сакрального простору. Друд прийшов, щоб показати людям «Тот путь без дороги <...> зовущий в блистающий мир» [34, т. 3, с. 85]. Це шлях у Небесну країну.

Більш детально варто розглянути шлях Таві. Це шлях із дому по профанному простору: спочатку поїздом, потім візником. Але дівчина вірила, що попереду її чекає щось незвичайне. Тут знову виникає мотив сяйва в описі переживань дівчини: «сверкающая душевная вибрация», а її «мысли подобны блеску лучей на зыби речной» (виділено мною. – Л.Б.) [34, т. 3, с. 145]. Сонячне сяйво та блакитний колір води письменник щоразу використовує, щоб позначити особливу натхненність героя. Блиском і сяйвом сповнений для Таві світ, куди вона прибула. Дівчина під'їхала «...к сверкающей перспективе садов среди чугунных оград; <...> сияли мраморные фасады, подобные невозмутимой скале» (виділено мною. – Л.Б.) [34, т. 3, с. 145].

Але, як незабаром з'ясувалося, це був оманливий блиск гріха й розпусти. Дивом, завдяки втручанню Друда, врятована від страшної долі, дівчина змушена повернутися додому. На неї вплинула незвичайна зустріч у сквері з чоловіком, який потім ніби розтанув у повітрі. Під час зустрічі Таві й Друд також оточені променями сонця, тому ця сцена входить у сакральний сегмент художнього світу роману. Дотримуючись міфопоетичної традиції, Таві здійснює горизонтальний шлях по колу: зі свого дому в небезпечний чужий простір, який спочатку здається дівчині казковим, і, дивом уникнувши небезпеки, повертається додому. На зворотному шляху її знову чекає незвичайна зустріч-випробування (своєрідна ініціація) – чудовий човен Друда

з чотирма тисячами дзвіночків. Відбувається перевірка віри Таві. Момент вибору, пов'язаний із вірою в Друда, дівчина переживає двічі. Після успішно пройденого випробування Таві чекає шлях вже не по горизонталі, а по вертикалі. Разом із Подвійною Зіркою вона злітає в небо. Отже, завдяки Друду дівчина здійснює перехід у сакральний світ.

Отже, ми бачимо, що образ шляху в романі «Сяючий світ» має такі ж, як і в феєрії «Червоні вітрила», три символічні рівні: **подісвий, душевний і духовний**, де останній символізує шлях душі, що відгукнулася на поклик Небесного Нареченого, шлях віри й дорогу у вищий світ.

Образ шляху в наступному романі «Золотий ланцюг» вже безпосередньо пов'язаний з морським топосом. Про шлях Ганувера і Моллі ми дізнаємося зі слів самого Ганувера, переданих читачеві Санді Пруелем. Цей шлях починається із зустрічі героїв на морському березі. Море стає для них чарівним простором і дарує їм диво – знайдений Ганувером золотий ланцюг. З великими труднощами вони разом дістали з дна ланцюг і тут же, на березі моря, створили в уяві новий рукотворний сакральний простір – дивовижний палац. Але на цьому шляху героїв розходяться, а їхній зв'язок з морем як із сакральним топосом переривається. Ганувер один рушає в подорож на три роки, залишивши Моллі на самоті у світі Сигнального Пустиря. У цьому трагедія героїв. Вони рухаються не назустріч одне одному, як Ассоль із Греєм, Друд із Таві чи Ганувер з Дезі, а в протилежні сторони.

Зовсім іншим образ шляху постає для ще одного головного героя, від імені якого і ведеться оповідь – Санді Пруеля, який, за його власними словами, «воспитан морем» [34, т. 4, с. 98]. Санді любить «море и ветер» [34, т. 4, с. 10], головна мрія його життя, як і Артура Грея, – стати капітаном. Уперше в романі Санді з'являється під час негоди. Він знаходиться «...в кубрике „Еспаньолы”. Это суденышко <...> пропахло ужасом...» [34, т. 4, с. 3]. Як видно з опису, на початку розповіді Санді оточує профанний простір, і він почувається там дуже незатишно. Коли на «Еспаньолі» з'являються Естамп і Дюрок, життя юнака змінюється. Він погоджується на

відчайдушну пригоду й рушає в ризиковану подорож по морю. «Все переменилось: дождь стал шутлив, ветер игрив, сам мрак, булькая водой, говорил „да”» [34, т. 4, с. 9]. Шлях Санді до таємничого палацу Ганувера і всі пригоди, пережиті там, стають для юнака ініціацією – переходом з профанного світу «Еспаньоли» в сакральний для Санді світ чарівного палацу, де він продовжує свій шлях вже не морем, а блукаючи заплутаними лабіринтами дивовижного дому. Пройшовши всі випробування, герой із часом, після закінчення адміралтейської школи, куди його направляє Ганувер, переходить у сакральний світ безмежного океану. Санді, як і Грей, стає капітаном. І, звісно ж, у майбутньому він зустрине свою любов, яку, як і кохану Ганувера, звать Моллі.

Так мотив шляху в романі «Золотий ланцюг» завдяки образу Санді стає втіленням внутрішнього становлення юного героя і символізує шлях душі юнака. Це другий, **душевний** символічний рівень прочитання твору. Але в цьому романі, на відміну від попереднього, символіка шляху не підіймається до вищого **духовного** рівня.

Мотив шляху і топос моря поєднані вже в назві наступного роману Гріна – «Та, що біжить по хвилях». Саме в цьому романі, як і в «Червоних вітрилах», герой подорожує здебільшого по морському простору. Звернемо увагу, що спочатку Гарвей у пошуках свого Нездійсненого подорожує сухопутною дорогою: «Это произошло в пути. Я был снят с поезда при беспамятстве, высокой температуре и помещен в госпиталь» [34, т. 5, с. 3]. Море, що символізує в О. Гріна духовний світ, з'являється в житті героя тоді, коли він вже оговтався від важкої хвороби й доктор Філарт знімає для Гарвея квартиру з вікном на море. Зауважимо, що хвороба асоціювалася в міфологічному мисленні з процесом ініціації та переходом на інший рівень буття. Тобто, Гарвей після хвороби починає долучатися до сакрального світу. Крім вікна в кімнаті, з якого видно море, ще одним вікном у сакральний світ стають прогулянки героя в гавань, де він «...под тенью огромных корм, нависших над набережной, рассматривал волнующие слова, знаки Несбывшегося: „Сидней”, – „Лондон”, – „Амстердам”, – „Тулун”... Я был или мог быть в городах этих, но имена гаваней

означали для мене другою „Тулон” и вовсе не тот „Сидней”, какие существовали действительно; надписи золотых букв хранили неоткрытую истину» [34, т. 5, с. 6]. Тут ми знову бачимо співзвучність з естетикою символізму: категорія таємниці – «неоткрытая истина», прихована за звичайними написами – назвами міст, сповненими «необнаруженного значения» [34, т. 5, с. 6]. У морі Гарвей проходить ініціацію, коли, не злякавшись смертельної небезпеки, сміливо спускається з корабля в шлюпку посеред нічного океану. Тут, завдяки зустрічі з Фрезі Грант він здійснює повний перехід на сакральний рівень. Шлях Гарвея – це дорога від однієї сакральної точки до іншої, причому з продовженням руху простір все більш сакралізується, позначений незримою присутністю Тієї, що біжить по хвилях: таємничі слова, почуті героєм під час гри в карти, корабель із такою ж назвою, зустріч у морі з Фрезі Грант, статуя Тієї, що біжить, що є сакральним центром карнавального міста.

Шлях Гарвея має всі три символічних рівні: **подієвий**, коли він подорожує, подібно до героя авантюрного роману; **душевний**, де його шлях зображає внутрішній пошук ідеалу; **духовний**, коли зустріч із Фрезі Грант означає зустріч із вищою реальністю.

У романі «Та, що біжить по хвилях» знаходить продовження також колізія спільної подорожі двох закоханих як символ спільного, єдиного для двох закоханих духовного шляху (плавання Грея й Ассоль, політ Друда й Таві). Гарвей і Дезі теж разом відправляються у подорож по місцях, які Гарвей відвідував раніше, а кінцевою точкою шляху героїв стає власний дім, де вони знаходять повноту щастя.

В останніх романах О. Гріна змінюється значення топосу шляху. Тут шлях вже не має явно вираженого сакрального (духовного) плану. У цих романах герої вже майже не подорожують по морю. Їхній шлях проходить сухопутною дорогою. Отже, цей шлях пролягає через профанний простір. Він позбавлений фантастичних подій. Така дорога приносить героям напругу, важку боротьбу з собою та зовнішніми перешкодами.

У романі «Джессі і Моргіана» простір шляху асоціюється з казковим міфопоетичним простором, тому, як і в попередніх творах, у цьому романі так само є

момент ініціації. Для Детрея ініціацією стає пошук Джессі в лісі, коли він, знайшовши її, проходить важкий шлях, несучи на руках хвору дівчину. Ініціація не дає герою, як у попередніх романах, виходу в сакральний світ, але дарує йому взаємне кохання. Джессі теж проходить ініціацію, коли вона, отруєна Моргіаною, біжить темним лісом у бік моря. Дівчина вірить, що йде до невідомої, вигаданої нею сестри, яка її врятує. Тут Джессі схожа на маленьку Ассоль, яка бігла лісовою гущавиною слідом за кораблицем з червоними вітрилами. Цікаво, що обидві героїні зустрічають у кінці шляху старого чоловіка (типовий образ казкового помічника). Ассоль зустрічає Егля, збирача казок і легенд, який своїм пророцтвом повністю змінює життя дівчинки, що в майбутньому приводить її до зустрічі з Греєм. Джессі зустрічає в лісі Сайласа Шенка, бродячого фотографа, який дає їй випити горілки з хіною. Ця суміш подіяла на організм дівчини, як казкова жива вода. Поруч з Сайласом і знаходить Джессі Детрей, її майбутній чоловік. Тобто, профанний і навіть страшний лісовий простір набуває для героїв казкового забарвлення. Шлях лісом, сповнений випробувань, стає своєрідною ініціацією, пройшовши яку, обидві дівчини в майбутньому знаходять справжнє кохання.

У цьому романі шлях має тільки два символічних плани: **подієвий** (пригоди, пережиті на дорозі до щастя) і **душевний** (внутрішні випробування героїв під час зіткнення зі злочином і дорога до здобуття справжнього кохання).

Найскладнішим є образ шляху в останньому гринівському романі «Дорога нікуди». Цей образ докладно розглянутий у дисертаційному дослідженні Г. І. Шевцової. Дослідниця називає його «путь, лишенный дома» [200, с. 58]. У першій частині роману Давенант долає сповнений величезних труднощів шлях сухопутною дорогою з Покета в Лісс. Його мета – потрапити в театр, який у цей час стає для героя сакральною метою шляху. Але перед самим входом в омріяну будівлю він падає, вражений тяжкою хворобою. Отже, у цьому творі герою не вдається пройти ініціацію і піднятися на новий рівень, у нього бракує сил. Шлях Давенанта сухопутною дорогою нагадує блукання Санді лабіринтами палацу Ганувера. Санді в лабіринтах палацу втомлюється

до знемоги, так само як Тіррей Давенант на дорозі в Лісс. Але Санді доходить до сакрального центру – святкового залу з розсувними стінами, а Тіррей – ні. Обидва герої на своєму шляху впадають у забуття, що в міфопоетичній традиції часто супроводжує обряд ініціації, оскільки сон імітує смерть, а пробудження – відродження. Але Тіррей, вражений важкою хворобою, хоч згодом і одужує, однак, на відміну від Санді, на новий рівень не підіймається і не проходить ініціацію.

Звернімо увагу, як відрізняється Тіррей від героїв перших романів, які, перебуваючи в плаванні, постійно контактують із морським простором. Вони уважно вдивляються в морську далечінь, відчують, що море близьке їхнім душам. Давенанта ж море зовсім не цікавить. «Почти весь следующий день он провел в лежащем положении. Он лежал в каюте на скамье, тут же обедал и завтракал <...> незначительная качка позволила экипажу играть в „ласточку”. Давенант принял участие в этой забаве» [34, т. 6, с. 131]. Все, чим герой займався під час плавання, ще раз підкреслює різницю між Тірреем і героями перших романів, для яких простір моря мав сакральний зміст. Для Давенанта ж море стало лише простором небезпеки та битви, в якій він був смертельно поранений. Навіть на початку знайомства Тіррея з Футрозами, коли Давенант був сповнений захвату, мрій і надій, прогулянка морем тільки заважала йому: «Как ни прекрасна была эта прогулка, впечатления волн, ветра и отдаленного берега нарушили, казалось Давенанту, внутреннюю его связь с домом Футроза, уменьшили и затушевали ее. Едва расставшись, при возвращении, с Галераном, он был рад снова очутиться в городе» [34, т. 6, с. 39–40]. Якщо дім Футрозів мав для героя сакральний сенс, то морський простір – ні.

Отже, в романі «Дорога нікуди» образ шляху так само, як і образ моря, має лише два символічні плани: **подієвий** – шлях як проходження та подолання життєвих труднощів; **душевний** – шлях духовного становлення юного героя.

Шлях у незакінченому романі «Недоторка» так само проходить по сухопутній дорозі. Його теж можна назвати «шляхом, позбавленим дому», тому що в романі дорогою йдуть двоє бездомних людей, які втратили все. Але кінцевою точкою шляху

виявиться вихід до моря, на березі якого буде зведено дім і посаджено сад, де виростуть диво-квіти. Тобто, це вже не дорога нікуди, а цілеспрямований шлях до сакрального центру. Тому якщо у двох попередніх романах образ шляху не містив типової для О. Гріна багатопланової символіки, то в недописаному романі чітко простежується повернення до трьохпланової символічної структури, де на третьому духовному рівні образ шляху символізуватиме шлях до досягнення сакральної реальності.

Підбиваючи підсумки, зауважимо, що, за мифопоетичними розвідками В. М. Топорова [180], шлях у романах О. Гріна можна розділити на шлях до дому, шлях з дому і шлях, позбавлений дому. **Шлях до дому** – це шлях Таві з роману «Сяючий світ» у небесний дім Друда, шлях Моллі до палацу Ганувера з «Золотого ланцюга» та шлях Гарвея і Дезі до створення свого чудесного дому, де гармонійно поєднується небесне й земне. **Шлях із дому** – це шлях Джессі, яка біжить зі свого будинку спочатку до сестри, сподіваючись, що звістка про її отруєння – неправда. А потім – із дому сестри нічним лісом у напрямку моря, в пошуках порятунку. **Шлях із дому** – це також шлях Давенанта з роману «Дорога нікуди», який йде з сакрального для нього дому Футрозів у невідомий світ, перетворюючи свою життєву дорогу в шлях, позбавлений дому. І тільки в останньому недописаному романі «Недоторка» **шлях, позбавлений дому**, стає для героїв **дорогою додому**, адже в кінці шляху вони побудують свій будинок із садом, у якому, завдяки чудовим квітам Харити, гринівський простір знову набуде сакрального сенсу.

3.3. Простір дому

Тепер звернемося до символіки образу **дому** в О. Гріна. Вона вписується у традиційну парадигму значень, які дослідники виявляють як у фольклорно-міфологічних, так і в літературних текстах (Ю. М. Лотман [101], В. М. Топоров [180], Н. В. Ковтун [83]: дім як просторова проєкція внутрішнього світу його господаря, як

символ особистого духовного простору. Герой сам будує дім або отримує вже в готовому вигляді у спадок. Саме такою традиційною символікою наділяється простір дому в «Червоних вітрилах» (замок Грея і бідний будиночок Ассоль), і потім відтворюється в романах письменника. Особливим різновидом образу дому виступає також корабель – як дім, якому належить весь світ.

Образ дому представлений у феєрії «Червоні вітрила» замком, де виріс Грей, бідним будиночком Ассоль у Каперні та, звичайно ж, кораблем Грея, який згодом відвозить Ассоль у світ моря. Замок Грея знайшов своє варіативне втілення у всіх наступних романах О. Гріна. Простір замку, де виріс Грей, подібний до розкішного будинку Руни з роману «Сяючий світ». У романі «Золотий ланцюг» він трансформується у чудовий палац Ганувера і стає сакральним центром твору. Цей топос отримує позитивне забарвлення тільки в передостанньому романі «Джессі і Моргіана», коли багатий дім заледве не був принесений у жертву заради любові. Також будинок Футроза з останнього твору для юного Тіррея схожий на дивовижний палац із роману «Золотий ланцюг». Але він стає антиподом дому Ганувера, адже диво, яке палац подарував Санді, обертається трагедією для юного Тіррея, героя останнього роману.

Простір замку Грея, як і всі наступні образи будинків-палаців у романах О. Гріна, має як профанне, так і сакральне значення. Для батьків героя, які існують тільки на життєво-побутовому рівні, замок – це профанний простір. У цьому сенсі дім показує внутрішній світ матері та батька Грея. А огорожа замку вказує, відповідно до міфологічної традиції, на їхнє відгородження від зовнішнього світу. Однак біля замку є сад, що нагадує про його сакральне значення. Крім того, простір замку у феєрії, побудований за принципом міфологічних опозицій (верх / низ, сакральний центр / периферія), має точки дотику до сакрального простору. Вгорі замку розташоване горище, де Грей виявив «...стальной рыцарский хлам, книги, переплетенные в железо и кожу, истлевшие одежды и полчища голубей» [34, т. 3, с. 20]. Лицарські обладунки, старовинні книги та голуби – символи

доблесті, мудрості й духовного начала – знаходяться вгорі. Внизу розташований погріб, де зберігається вино. З вином, яке знаходиться під землею, пов'язана родинна легенда. «На обручах латинская надпись: „Меня выпьет Грэй, когда будет в раю”» [34, т. 3, с. 21]. Розмова в погребі маленького Грея про Рай з поденником, який саме був напідпитку, набуває містичного й водночас іронічного забарвлення. Простежується зв'язок із міфічним підземним царством, з потойбічним світом. Саме в підземеллі Грей говорить про Рай, про те, що він вип'є це вино в Раю. Видається доречною алюзія до образу Христа, який зійшов у царство мертвих, що асоціюється з підземеллям, щоб звільнити душі. Грей у майбутньому звільняє Ассоль – забирає з Каперни в райську країну.

Сакральним центром замку для маленького Грея стає кухня: «В суровом молчании, как жрецы, двигались повара; их белые колпаки на фоне почерневших стен придавали работе характер торжественного служения. <...> На кухне Грэй немного робел: ему казалось, что здесь всем двигают темные силы, власть которых есть главная пружина жизни замка...» [34, т. 3, с. 22–23]. І, зрештою, бібліотека, де Грей побачив картину, на якій були зображені море й корабель, і де йому відкрилися «золотые ворота моря» [34, т. 3, с. 28]. Але цей метафізичний топос бачить тільки Грей, він прихований від його батьків і слуг замку.

Простір дому Ассоль також має профанне й сакральне значення. Профанне – це простір бідного будиночка в Каперні, воно не відповідає внутрішньому світу героїні. Однак дівчина розуміє це тільки після того, як виявляє у себе на пальці обручку Грея: «С интересом легкого удивления осматривалась она вокруг, как бы уже чужая этому дому, так влитому в сознание с детства, что, казалось, всегда носила его в себе, а теперь выглядевшему подобно родным местам, посещенным спустя ряда лет из круга жизни иной» [34, т. 3, с. 61]. Простір дому для Ассоль не обмежується її бідним будиночком. Обдарована здатністю бачити «сверх видимого» [6: 56], дівчина постійно перебуває на межі двох світів – буденного й трансцендентного. З одного боку, вона живе звичайним буденним життям. Але, прокинувшись на світанку у своїй бідній

кімнаті, Ассоль бачить її іншою: «Она осмотрелась тем взглядом, каким оглядывают новое помещение. <...> Вдруг нечто, подобное отдаленному зову, всколыхнуло ее изнутри и вовне, и она как бы проснулась еще раз от явной действительности к тому, что явнее и несомненнее. С этой минуты ликующее богатство сознания не оставляло ее» [34, т. 3, с. 46–47]. Ассоль виходить із дому, й весь світ змінюється для неї: «Ее не удивила бы теперь процессия полевых мышей, бал сусликов или грубое веселье ежа, пугающего спящего гнома своим фуканьем» [34, т. 3, с. 48]. Домом для Ассоль стає не тільки її помешкання, а й світ природи навколо, який має метафізичне значення, де дівчина почувається «как дома» [34, т. 3, с. 48].

Простір **корабля**, на якому Грей відвозить у безмежний світ моря свою Ассоль, також має значення **дому** як символу особистого духовного простору. Цей простір має для головних героїв вже суто сакральний (духовний) зміст. Корабель Грея – місце повного переходу Ассоль на метафізичний рівень. Простір корабля стає для закоханих їхнім справжнім домом, у якому вони знаходять духовну гармонію: «Счастье сидело в ней пушистым котенком. <...> Не помня – как, она поднялась по трапу в сильных руках Грзя. Палуба, крытая и увешанная коврами, в алых выплесках парусов, была как небесный сад. И скоро Ассоль увидела, что стоит в каюте – в комнате, которой лучше уже не может быть» [34, т. 3, с. 68]. Отже, топос корабля стає для героїв втіленням не тільки «вічного дому», а й небесного райського саду. Тому можемо припустити, що образ корабля поєднує кілька топосів – не тільки власне корабля, а й саду, і дому, утворюючи універсальне значення простору ідеального буття. Ми бачимо, що образ **дому** у феєрії, так само як інші світомоделюючі образи, має три символічні значення.

1. На **подієвому** рівні – це реальний простір замку, будиночка Ассоль і корабля, який є місцем розгортання основних фабульних подій феєрії.

2. На **душевному** рівні **дім** виступає просторовою проєкцією внутрішнього – психологічного і духовного світу героя.

3. На **духовному** рівні корабель втілює справжній «вічний дім» Ассоль і Грея, на якому вони відправляються у плавання духовним океаном, він є версією Раю, де герої знаходять вічну гармонію і щастя.

У наступному після феєрії романі «Сяючий світ» є схожий на замок Грея розкішний дім Руни: «В ее огромном доме можно было переходить из помещения в помещение с нарастающим чувством власти денег, одухотворенной художественной и разносторонней душой» [34, т. 3, с. 78]. Цей дім, як і замок Грея, є проєкцією внутрішнього світу його аристократичних мешканців.

Але якщо батьки Грея ні до чого не прагнуть, нічого не хочуть міняти, то Руну, навпаки, не задовольняє її становище, вона мріє про інший, ще величніший палац, однак це зовсім не той дім, який може запропонувати їй Друд. Для людини Подвійної Зірки дім – це весь світ. Його доля – політ, повітря (символ духовного простору). Розкішний будинок Руни (профанний простір) стикається з сакральним світом завдяки Друду, адже саме в її домі відбувається їхня друга зустріч. Але Руна не готова до польоту в небо, до переходу в трансцендентний світ. Вона жадає земної влади, тому залишається на профанному рівні. Її мрія – «... гигантский дворец на берегу моря... Он должен вмещать толпы, процессии, население целого города, без тесноты и с роскошью, полной светлых красок, – дворец, высокий как небо, с певучей глубиной царственных анфилад» [34, т. 3, с. 125]. Цей палац зображає внутрішній світ Руни й необхідний їй, щоб «заволодіти світом». Гігантський палац, мрія Руни, є для неї уособленням влади. І хоча вона мріє побудувати його на березі моря, але морський простір для неї також лише символ величі, позбавлений трансцендентного значення.

Бідний будиночок Ассоль знайшов відображення в романі «Сяючий світ» в образі убогої кімнати Таві. Ця кімната, як і будиночок Ассоль, має сакральний і профанний плани. Профанний – це убогість бідного житла. Сакральний – це той світ, який бачить Таві за стіною після зустрічі з Друдом: «Куда бы задумчиво ни посмотрела она, стена проваливалась в ночь светлым пятном и в его лучистом дыме <...>представлялось ей, что, как бы тронутый гигантским пальцем, кружится, пестрея, огромный диск

города...» [34, т. 3, с. 186]. Таві, як і Ассоль, навіть у бідній кімнаті живе на межі двох світів – буденного й трансцендентного. Дівчина прагне перетворити убоге житло відповідно до свого внутрішнього світу: «Комната и кухня пылали солнцем; уютен стал сам беспорядок; роза и лилия, в голубеньком молочном кувшине, поставленном на стол с оползшей скатертью, отрадно цвели» [34, т. 3, с. 191].

Якщо сакральним домом для Ассоль стає корабель Грея, то Таві свій істинний небесний дім, гідний її духовного світу, знаходить завдяки Друду. «Да, у меня есть дом, Тави, и не один» [34, т. 3, с. 212], – говорить їй Друд. «...он, а также все приюты мои, – их много, – для тебя замки и будут замками. Все это для тебя и тебе» [34, т. 3, с. 210]. Як бачимо, топос замку одухотворяється, набуваючи сакрального сенсу. Небесний світ Друда стає домом для Таві. І якщо корабель (дім Ассоль і Грея) асоціюється з небесним садом, то Сяючий світ Друда – з Небесним Єрусалимом.

Тому образ дому в романі має також три символічні рівні: 1) **подісвий** – дім як житло людини; 2) **душевний** – дім як зображення внутрішнього світу героя; 3) **духовний** – Небесний вічний дім, де герої знаходять повноту щастя.

У наступному романі «Золотий ланцюг» чудо-палац на березі моря, як і мріяла Руна, був побудований. Але Ганувер створював його зовсім не як символ влади й грошей, а як уособлення мрії та творчості. У ньому втілювалися чудові фантазії його коханої, її особливий внутрішній світ. Простір палацу мав зобразити творчий дух двох люблячих сердець і створити небувалу казку, Рай на землі. Тому топос палацу Ганувера має сакральний характер. Тільки побудований він Ганувером для Моллі, але без Моллі, а тому відбиває амбівалентність і трагізм внутрішнього світу Ганувера.

Це найбільш надзвичайний і фантастичний простір з усіх зображених Гріном (варто порівняти палац Ганувера з будинками Гарвея і Дезі або домом Джессі). Але він не приніс героям духовної гармонії, а навпаки, зруйнував їхні стосунки. Чудовий палац, що втілював у своєму оздобленні живу казку, не зробив щасливими героїв. Його отруїв золотий ланцюг – сакральний і водночас профанний центр будинку. Ланцюг, що

дав змогу втілити мрію про надзвичайний палац, разом із тим виявився руйнівним началом, яке збереглося всередині дому. (Детально простір дому Ганувера описано в роботі М. О. Кобзєва й Т. Є. Загвоздкіної [74]).

Палац Ганувера має паралелі з замком Грея. Перше приміщення, куди потрапляє юний Санді, – це кухня. Для маленького Грея кухня – «главная пружина жизни замка» [34, т. 3, с. 22]. Якщо для Грея сакральний світ моря відкривається в бібліотеці: читаючи книги, він подорожує морськими просторами, то Санді також, зайшовши в бібліотеку, виявляє потайні двері в шафі. Через ці потайні двері він починає свій шлях до сакрального центру будинку – золотого ланцюга. Шлях Санді – це шлях по лабіринту, причому по лабіринту не тільки горизонтальному, але й вертикальному. Опинившись у дивовижному ліфті, Санді рухається вниз і вгору, по колу і по спіралі. Героя доводить до знемоги цей шлях – важкий, болісний, повний пригод (ліфт, що обертається, підводний акваріум з «чудовиськами»).

Санді в чарівному палаці проходить шлях по лабіринту двічі. Перший раз – це шлях до золотого ланцюга, сакрального центру дому, що має негативний сенс. Після всіх труднощів шляху герой потрапляє в простір обману, де панує золото. Біля ланцюга юнак чує розмову Ганувера і Діге. «Золотая змея» [34, т. 4, с. 41], – називає ланцюг Ганувер. Санді помічає, як з-під вій Діге, «поднявшись страшно тихо, дрожа и сверкая, выполз помраченный взгляд – странный глухой блеск» [34, т. 4, с. 42]. Погляд, схожий на змію, ланцюг-змія – все це свідчить про підступність і несвободу. Отже, сакральний простір дому отримує негативні характеристики «антидому», про який йдеться у праці «Дом в „Мастере и Маргарите”» Ю. М. Лотмана [101]. Другий шлях по заплутаному лабіринту будинку – це шлях до сакрального центру з позитивним значенням, до залу з розсувними стінами. Пройшовши лабіринт, у якому Санді доводилося довго й важко кружляти, герой потрапляє в простір торжества: «...это было как в день славы, после морской битвы у островов Ката-Гур, когда я, много лет спустя, выходил на раскаленную набережную Ахуан-Скапа, среди золотых труб и синих цветов» [34, т. 4, с. 91]. Герой опиняється в бальному залі на святі, де «...двери

открывали золото огней и яркие глубины стен, как бы полных мерцающим голубым дымом...» [34, т. 4, с. 92]. Золоте сяйво вогнів і сяючий блакитний колір, а також образи «**сверкающей** лестницы», «**блестящего** мрамора» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 4, с. 91] О. Грін використовує, щоб передати сакральність простору, подібно до того, як «синее сияние океана» в «Червоних вітрилах», «Сяючий світ» Друда і сяючі блакитним світлом квіти Харити наводять на думку про духовне сяйво потойбічного світу. Головне чудо будинку відсилає до двосвіття символістів – це зал із розсувними стінами, що відкривають для вражених глядачів прихований за стінами таємний світ. Це простори, «которые **сверкали** из-за колонн», створюючи «видимость ковров, разостланных в воздухе». «За колоннами, в свете хрустальных ламп вишневого цвета, бросающих на теплую белизну перламутра и слоновой кости отсвет зари, стояли залы-видения. **Блеск** струился, как газ. Перламутр, серебро, белый янтарь, мрамор, гигантские зеркала и гобелены <...> Задуманное и явленное <...> **сияло** из-за черного мрамора, как утро сквозь ночь» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 4, с. 108]. Сяйво, блиск, яскраве світло, як було сказано вище, у творах О. Гріна відображає духовний світ. Поєднання з оздобленням залів палацу дорогіцінними матеріалами створює алузію до Небесного Єрусалиму, описаного в Одкровенні Іоанна Богослова: «Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями <...> (Откр. 21:18–19). А двенадцать ворот – двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины. Улица города – чистое золото, как прозрачное стекло (Откр. 21:21) [12, с. 1345].

Святковий зал із розсувними стінами – це простір, де Моллі, нарешті, зустрічається з Ганувером, і викривається підступний задум Діге. Тут зриваються всі маски, відновлюється справедливість. Але штучно створений простір раю на землі не може виконати духовної функції й дати щастя героям. Адже джерелом його створення став золотий ланцюг, що притягував людей, подібних до Руни, які прагнули розкоші та влади. Тому топос палацу, як і простір свята, стає профанним: «Вокруг тревожной пустоты разлетевшегося в прах торжества без восхищения и внимания сверкали из-за

черных колонн покинутые чудеса золотой цепи» [34, т. 4, с. 115]. В епілозі після смерті господаря влада віддає палац під лазарет під час епідемії жовтої лихоманки. Отже, в кінці роману топос чудесного палацу набуває вже тільки життєво-побутового характеру.

У підсумку, хоча герої й не досягають на своєму життєвому шляху духового рівня, топос дому в цьому романі все-таки має три символічні плани:

- 1) **подієвий** – казковий палац, де герої переживають чудесні пригоди;
- 2) **душевний** – простір палацу, що символізує великі твори мистецтва і показує творчий геній його творців;
- 3) **духовний** – символ Раю, Небесного Єрусалима, який герої намагаються створити на землі.

Разом із тим, у цьому романі чітко простежується не тільки ієрархічна потрійна смислова структура в символіці дому, але й бінарна опозиція «дім – антидім», виділена та обґрунтована Ю. М. Лотманом [101]. Причому ця опозиція простежується як у внутрішній смисловій структурі амбівалентного образу палацу, так і в протиставленні палацу й будинку Моллі. У цьому протиставленні палац наділяється суто позитивними й сакральними конотаціями, а хатина та простір навколо неї символізують гнітючі темні сили, від яких буде врятована героїня.

Простір Сигнального Пустиря, де знаходиться бідний будинок Моллі, перегукується зі світом Каперни з «Червоних вітрил»: «...с дворов, из-за низких песчаниковых оград слышались голоса – смех, брань, надоедливый, протяжный зов» [34, т. 4, с. 53]. Але герої не знаходять там дівчини. Вона знаходиться в сестри у бордінгаузі. Показово, що до нього Санді й Дюрок ідуть берегом моря. Бордінгауз, де герої вперше зустрічаються з Моллі, знаходиться так само на березі моря. Але до моря повернута лише «узкая густая стена с слуховым окном, ...а входы были ... со сторон леса» [34, т. 4, с. 59]. Герої знаходять дівчину не на березі моря, як було з Ассоль, а з іншого боку будівлі серед дерев, що переходять «далее в густой лес» [34, т. 4, с. 59]. Відповідно до грінівської символіки, море – це сакральний простір. Бордінгауз, де

живе Моллі, хоч і знаходиться поруч, але море закрите від нього глухою стіною, а ліс навколо традиційно символізує чужий, страшний простір або, як у Данте, гущавину життєвих помилок. Тобто, житло Моллі відображає стан її душі: дівчина свідомо відокремила себе глухою стіною від сакрального світу й перебуває в лісі помилок. Вона ошукана.

Найважливішу роль відіграє топос дому в романі «Та, що біжить по хвилях». Дім, у якому герої знаходять повноту щастя в коханні, де зникають всі суперечності й, нарешті, осягається гармонія небесного й земного, створює Гарвей. Якщо Друд і Таві знаходять свій вічний дім у небі, а Ганувер і Моллі зазнають поразки, намагаючись створити сакральний дім на землі, то Гарвей і Дезі вдається поєднати мрію і дійсність та створити простір дому, в якому поєднуються сакральне і профанне, небесне й земне, метафізичне та буденне. Це вже не палац Ганувера з його незбагненим, некерованим, страхітливим простором. Будинок Гарвея й Дезі – не розкіш у порівнянні з домом із «Золотого ланцюга», він дуже простий: це «одноэтажный каменный дом с садом и свободным земельным участком, впоследствии засаженным фруктовыми деревьями» [34, т. 5, с. 178]. Але саме в ньому герої знаходять внутрішню гармонію. Гарвей перебудував дім так, щоб він відповідав духовному світу коханої. Головним для героя було «заставить вещи говорить» [34, т. 5, с. 179]. І це йому вдалося: «...ты видишь простую чистоту линий, лишаящую строение тяжести, и зеленую черепицу, и белые стены с прозрачными, как синяя вода, стеклами; эти широкие ступени, по которым можно сходить медленно, задумавшись, к огромным стволам, под тень высокой листвы, где в просветах солнцем и тенью нанесены вверх яркие и пыльные цветы удачно расположенных клумб» [34, т. 5, с. 180]. Але головне, що наповнює дім сакральним значенням, – це незрима присутність поруч Фрезі Грант. Про неї господарі будинку постійно згадують, із нею розмовляють. Її голос у відповідь чути з моря, як знак невидимої присутності чудесного світу, прихованого від буденного погляду.

Отже, топос дому в романі «Та, що біжить по хвилях» також має всі три символічні рівні:

- 1) **подієвий** – затишне житло, де герої комфортно себе почувають;
- 2) **душевний** – дім як символ кінцевої точки внутрішнього шляху героїв, де вони знаходять душевну гармонію і щастя в любові;
- 3) **духовний** – символічне втілення гармонійного поєднання небесного й земного, повсякденного життя та вищої реальності.

Якщо топоси шляху і моря кардинально змінюються від перших романів до пізніших і втрачають сакральний сенс, то символіка дому в останніх романах О. Гріна залишається незмінною. Щоправда, змінюється акцент: творець дому для коханої вже не «герой-чудотворець». Тепер дівчина володіє домом. Як у романі «Джессі і Моргіана», так і в романі «Дорога нікуди» героїні мешкають у красивих багатих будинках.

У романі «Джессі і Моргіана» великий розкішний будинок вперше в О. Гріна отримує позитивне забарвлення, адже його ледве не принесли в жертву заради кохання. Багатий дім, отриманий дівчиною у спадок, гармонійно відображає її внутрішній світ. Автор змальовує простір будинку таким, як його бачить Джессі: «Мебель имела выпавшийся, оживленный вид: на лаке **блестело** солнце; высокие окна соединяли **голубизну** неба с раздольем паркета или ковром – матовыми **лучами**, переходящими на полу в **золотой блеск**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 5, с. 198]. Відблиски сонця на лаку меблів, «золотий блиск» на підлозі, «блакить неба» – всі ці образи (блиск і блакитний колір), як вже сказано раніше, О. Грін використовує, щоб підкреслити сакральність певного простору. Таким же сонячним, світлим і натхненним постає перед читачем світ душі Джессі. Крім того, сакрального характеру надає будинку мотив жертвовної любові. Заради коханого чоловіка молода жінка готова була пожертвувати будинком, зважившись продати його, перетворивши в перлове намисто на своїх грудях.

Але в будинку мешкає не тільки Джессі. Її сестра Моргіана, потворна зовні та внутрішньо, вважає себе господинею будинку Джессі й мріє заволодіти ним повністю. Ремонт, затіяний Моргіаною, був лише прикриттям її злочинних планів. Цікаво, що

«...та часть дома, где помещалась Джесси, не требовала ремонта», що символічно виражає цілісність і чистоту її внутрішнього світу. «...Почти во всех остальных помещениях оказались изъяны. После землетрясения минувшей зимы осыпались лепные карнизы, расстроилась пригонка дверей; во многих местах отстала штукатурка, порвав обои» [34, т. 5, с. 196]. Ці дефекти, вади символічно виражають вплив на духовний простір Джессі порочного, аморального внутрішнього світу сестри. Дім Джессі, зіпсований землетрусом, – це символічне вираження того потрясіння, яке переживе дівчина, дізнавшись про те, що рідна сестра отруїла її. Світлий дім Джессі не може бути простором, що співвідноситься з внутрішнім світом Моргіани. Її душевному стану більше відповідає отримане у спадок «небольшое поместье с каменным домом, названное „Зеленой флейтой”» [34, т. 5, с. 191]. Автор характеризує його як «ветреное, дикое место среди обступившего вокруг леса» [34, т. 5, с. 245]. Щоправда, дім розкішно оздоблений. Однак краса цього будинку викликає у Моргіани тільки ненависть, адже створювалося це помістя для іншої жінки – прекрасної танцівниці Харити Мальком.

Багатий дім Футрозів у романі «Дорога нікуди» – наступний варіант дому-палацу грінівських романів. Цей дім, де мешкають дві дівчини, для юного Тіррея стає подобою дивовижного палацу з «Золотого ланцюга» й сакральним центром оповіді. Захват Санді, який потрапив у чудовий палац, схожий на захоплення Тіррея Давенанта, коли «...он с любопытством осмотрелся и даже вздохнул от удовольствия: гостиная была заманчива, как рисунок к сказке» [34, т. 6, с. 16–17]. Юнак переконаний, що дім Футрозів є «совершеннейшем из всех зданий мира» [34, т. 6, с. 32]. Хоча, в порівнянні з палацом Ганувера, це був звичайний багатий будинок. Але доброта й радість, притаманні його мешканцям, перетворили в уяві Тіррея життя цього дому в щось неймовірно, надзвичайне: «...казалось ему, там плачут от смеха и летают среди улыбок таинственные существа, озаренные **голубым** светом...» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 6, с. 32]. Як бачимо, тут знову є блакитне світло, яке у творчості О. Гріна символізує духовний світ, в поєднанні з блиском променів, що, як здається Давенанту,

осяюють всіх мешканців дому, де «блестят упоительные лучи красно-желтой гостиной, полной золотых кошек и розовых лиц» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 6, с. 32]. Образ дому Футрозів як щось найпрекрасніше та найсвітліше юнак зберігає в серці й згадує в найважчі моменти життя: «Как ни тяжело он заболел, ему было суждено остаться в живых, чтобы долго помнить пламенно-солнечную гостиную и детские голоса девушек» [34, т. 6, с. 119]. Отже, топос багатого дому в останніх романах О. Гріна сакралізується, певною мірою цьому сприяє використання автором блакитного й золотого кольорів у змалюванні простору будинку. Звернемо увагу, що образи променів, сонячного світла та золотого кольору, які для Давенанта уособлюють вітальню Футрозів, проходять через усю творчість О. Гріна й пов'язані з сакральною символікою. Це сонячний промінь у долоні Грея, який той назвав раєм, гра «солнечных привидений» – знаків Нездійсненого в кімнаті Гарвея з вікном на море та «золотой блеск» сонячних променів на підлозі в будинку Джессі. Очевидно, що мотив сонячних променів, проходячи через всі романи О. Гріна, надає їх просторовим образам метафізичного значення.

Якщо в перших романах О. Гріна дім створювали чоловіки, то в останньому незакінченому романі «Недоторка», який О. Грін писав перед смертю, дім буде героїня. Бідна дівчина Харита відновлює напівзруйнований форт, який знаходиться на березі моря, для того щоб перетворити його в будинок із садом, у якому вона виростить чудо-квіти. Зауважимо, що в цьому романі, на відміну від двох попередніх, дім знову безпосередньо пов'язаний з морем. Отже, дім вписаний у сакральний подвійний простір: моря, як символу духовного світу, та саду, як земного втілення вищої, «райської» гармонії сакрального та профанного, небесного й земного, подібно до будинку Гарвея й Дезі. А той факт, що будинок Харити раніше був фортом, символічно відтворює прислів'я «мій дім – моя фортеця» й актуалізує в просторі цього дому символіку захисту його мешканців від ворожих сил.

3.4. Простір саду

Топос саду, присутній у феєрії «Червоні вітрила», відбився в кожному з наступних романів О. Гріна. Виходячи з традиційної символіки, сад – це «образ идеального мира, космического порядка и гармонии – потерянный и вновь обретенный рай» [182]. При цьому він тісно пов'язаний з символікою Творця як садівника. Образ саду та його міфопоетичної конотації актуалізувалися в епоху символізму й постсимволізму, коли формувалася й образна мова О. Гріна. Детально про образ саду в поезії цього часу «как загадочном и недостижимом носителе высших смыслов» говорить у дисертаційному дослідженні А. Г. Разумовська [158, с. 28]. Т. А. Пахарєва, розглядаючи вірш А. А. Ахматової «Літній сад», робить акцент на «образной мифологизации идеального пространства вечности» [150, с. 93]. Сад у такому контексті так само розглядається у працях Т. В. Цивьян [194], Г. М. Темненко [178]. Отже, цілком закономірно, що топос саду набуває у творах О. Гріна сакрального характеру.

У феєрії «Червоні вітрила» біля замку Грея, надаючи йому сакрального сенсу, розташовуються квітник і парк зі старими деревами. Квіти й дерева знаходяться також поруч з Ассоль. Ми читаємо, як вона розмовляє з ними: «Здравствуй, больной, – сказала она лиловому ирису, пробитому до дыр червём. – Необходимо посидеть дома», – это относилось к кусту, застрявшему среди тропы и потому обдёрганному платьем прохожих» [34, т. 3, с. 48]. Світ природи, описаний автором, відображає внутрішній світ Ассоль, її вміння бачити «понад видимого», а також особливий дар розуміти не тільки людей, а й «неживі» створіння природи. У цьому образ Ассоль корелює з образами святих, які розуміли мову птахів (святий Франциск) або приятелювали з хижими тваринами (св. Ієронім, Сергій Радонезький). Підсилює відчуття чудесності спілкування героїні з квітами й асоціація з казкою Г. Х. Андерсена «Квіти маленької Іди», завдяки якій розмова Ассоль із рослинами забарвлюється в казкові тони.

Образ саду автор також використовує описуючи духовний світ Грея, його внутрішній пошук свого шляху в житті: «До этого он как бы находил лишь отдельные части с в о е г о с а д а – просвет, тень, цветок, дремучий и пышный ствол – во множестве садов иных, и вдруг увидел их ясно, все – в прекрасном, поражающем соответствии» [34, т. 3, с. 25]. Отже, тут образ саду відповідає архетипному образу душі, а також традиційному символу небесного райського саду. Тому топос саду, відповідно до структури грінівського символу, має також три рівні символічного значення.

1. На **подієвому** рівні сад відображає красу природи.
2. На **душевному** – образ саду є відображенням внутрішнього світу героїв.
3. На **духовному** – символ Райського саду.

Якщо топос моря як сакрального простору втрачає своє значення в останніх романах О. Гріна, то образ саду, навпаки, бере на себе функцію особливо відзначеного локусу. У перших романах О. Гріна топос саду займає другорядне місце, а от у пізніх творах, особливо в романі «Джессі і Моргіана» та незакінченому творі «Недоторка», сад стає однією з центральних складових просторової структури романів. Він ніби бере на себе функцію, яку в ранніх творах відігравав простір моря.

У романі «Сяючий світ» топос саду не займає істотного місця. Але він набуває сакрального характеру, адже саме над садом, який розкинувся біля будинку героїні, Друд разом із Руною піднявся вгору: «Они были среди пышных кустов, – так показалось Руне; на деле же – среди вершин сада, которые вдруг понеслись вниз» [34, т. 3, с. 127]. Тут же, в саду Руна розстається з Друдом, відрікаючись від нього, й переживає душевну драму: «Он кивнул и исчез. Издалека свет загорался вверху, определяя смутный рисунок похолодевших аллей. Свет выяснился, зажег цветы <...> медленно бегущие к углам рта крупные слезы казались росой, блещущей на гордом цветке...» [34, т. 3, с. 128]. Контрастні образи ранкового світла та прохолодних алей, порівняння сліз дівчини з росою на квітці роблять простір саду відображенням

внутрішніх переживань героїні. Світло ранку не може розтопити холоду в її душі, вона залишається «гордым цветком».

Найбільш влучно уособлює Руну та її душевний світ образ зрізаних квітів. Момент, коли дівчина розглядає троянди, привезені їй з Арда, нагадує про відкинуту пропозицію Друда «рассматривать землю, как чашечку цветка» [34, т. 3, с. 128]. Руна захоплюється красою вже зрізаних троянд: «Только теперь, <...> прониклась и изумилась она естественным волшебством цветка, созданного покорить мир» [34, т. 3, с. 178]. Прекрасні квіти могли б ще рости, але зрізані, відірвані від рідного ґрунту, приречені зів'янути. Так само духовний світ Руни приречений зів'янути, відірваний від сяючого світу Друда.

Зовсім інакше образ саду зображений щодо Таві. Поруч із житлом бідної дівчини немає саду. Вона створює його лише в своїй уяві: «Тави захотелось в сады, полные зеленого серебра листовенных просветов, где клумбы горят цветами и яркая, как громкое биение сердца, тишина властвует над чистой минутой» [34, т. 3, с. 191]. Дівчина милується чужими садами, які уявляє собі «сяючими», схожими на сади, створені її уявою. Отже, простір саду щодо Таві постає рівною мірою і зовнішнім, і внутрішнім, і матеріальним, і сакральним, перетворюючись у топос щастя як повноти поєднання земного й духовного планів буття.

У романі «Золотий ланцюг» майже немає образу саду. Про те, що поруч із палацом Ганувера знаходиться сад, сказано побіжно: «Здесь был лес, а дальше шел огромный, отлично расчищенный сад» [34, т. 4, с. 75]. Але «старые деревья парка» Грея [34, т. 3, с. 19] та «крупные старые деревья среди жимолости и орешника» [34, т. 3, с. 47] на схилі пагорба, яким спускалася до моря Ассоль, знаходять відображення в гігантських деревах у парку поруч із дивовижним палацом Ганувера.

Примітно, що герої вперше зустрічають Моллі теж «среди редких, очень высоких и тенистых деревьев» [34, т. 4, с. 59], що ростуть навколо будинку. Але це не дерева саду, вони переходять «далее в густой лес». Дивовижний палац не перебуває в гармонії з природою. Він, скоріше, є дивом техніки й витвором мистецтва. Тому образ саду

в романі також дещо штучний. Захоплений Санді бачить у палаці «столи-сади, так как все они сияли ворохами свежих цветов <...> дивные вазы, выпускающие среди редких плодов зеленую тень ползучих растений, завитки которых лежали на скатерти» [34, т. 4, с. 99]. Тобто, в палаці Санді бачить «сад» зі зрізаних квітів, що прикрашають розкішні столи з дорогими стравами. Видається невинним, що простір будинків як Руни, так і Ганувера, де панує багатство, поєднується в О. Гріна з образом зрізаних квітів, який алегорично читається як знак безживності такого будинку, його «відрізаності» від живих духовних коренів. Тому автор майже не дає опису справжнього саду, який, імовірно, розташовується поруч із палацом.

Єдність дому та саду як його продовження знаходимо в наступному романі О. Гріна «Та, що біжить по хвилях»: «Здесь чувствуешь себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая, разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами» [34, т. 5, с. 180]. У саду поруч із будинком Гарвея та Дезі є й клумби з квітами, й величезні стовбури дерев. Природа саду тут знаходиться в гармонії з домом і внутрішнім світом героїв, нагадує ідилію райського саду, де Гарвей і Дезі знаходять довгоочікуване щастя. У своєму саду поруч з домом герої говорять про Фрезі Грант, вона ніби присутня поруч із ними, що посилює сакральний характер образу саду.

Але домінуючу роль топос саду відіграє в романі «Джессі і Моргіана». Тут автор дає особливо детальний опис саду. Поруч з домом Джессі сад є його природним продовженням. Сад, як і дім, символічно зображає внутрішній світ господині: «Влажная жара сада согревала ее лицо. Был полдень; стволы стояли на кругах теней; цвели тюльпановые деревья, померанцевые, каштаны и персики. Улыбаясь цветам и листьям, Джесси ступила в аллею...» [34, т. 5, с. 276]. Якщо Руна перебирає зрізані троянди, то сад Джессі повний прекрасних живих трояндових кущів. Джермена Тренган теж зрізає їх, але для того, щоб подарувати ледь знайомій дівчині Джермені Кронвей – своєму двійникові. З цього роману майже зникає топос моря, але його функцію уособлення духовного (сакрального) світу бере на себе образ саду.

В останньому романі «Дорога нікуди» біля дому Футроза теж є старий сад. Тіррей звертає увагу на нього, коли вперше приходить у дім: «Стеклянная дверь, ведущая на террасу, была раскрыта; за ней блестели небо и сад» [34, т. 6, с. 17]. Через сад іде Тіррей Давенант, прощаючись із Роеною та Еллі. Тут герой був востаннє щасливим: «Очаровательный темный путь в старом саду был полон таинственно-чистого волнения. Давенант шел совершенно счастливый; было бы ему еще лучше, если б он остался сидеть здесь, когда все уснут, под деревом, до утра» [34, т. 6, с. 58]. Тіррей іде з саду «по дороге из лучей и цветов» [34, т. 6, с. 59]. Нагадаємо, що з променями в О. Гріна асоціюється сакральний простір. Далі юнака чекає шлях, сповнений випробувань, труднощів, розчарувань, і трагічна загибель. Сад, який залишає юнак, набуває для нього сакрального характеру, стає подобою райського саду, з якого він був вигнаний жорстокою долею.

Продовженням мотиву райського саду, наміченого ще в «Червоних вітрилах», де палуба корабля Грея порівнюється з небесним садом, стає сад Харити з незакінченого роману «Недоторка», що було детально розглянуто в першому розділі. У відомих нам чорнових уривках О. Гріна немає зображення саду, створеного Харитою. Але зберігся опис того, як дівчина милується садом Флетчера, який прихистив героїв. «Харита любила сады, любила самое слово „сад”» [33, с. 94]. Сад для Харити – це особливе місце. На відміну від Руни та Санді з попередніх романів, які милуються зрізаними квітами, дівчина захоплюється безліччю живих квітів: «Цветы магнолий, оттенка слоновой кости, пурпурные цветы и кусты роз раскидывались на фоне синих теней или яркого света» [33, с. 93]. Тут знову відзначимо наявність сакрального синього кольору і світла в тому ж традиційному символічному значенні, як і в інших романах О. Гріна.

Але особливо значущим локусом, зведеним автором до сакрального центру твору, мав стати не сад Флетчера, а сад, створений Харитою. У ньому, за задумом автора, розквітали міфічні квіти «недоторки», які в'януть від присутності поруч недобрих людей. Художник Петтечер, опинившись вночі в саду, «видит: цветы ночью светятся. Стемнело. Однако чистый, голубой цвет – сверкает» [152, с. 426]. При цьому в

Петтечера з'являється відчуття присутності поруч живої істоти. Тут виникає алюзія до блакитної квітки Новалиса з роману «Генріх фон Офтердінген». Цікаво, що теоретик російського символізму В. Іванов вважає: «...у Новалиса Голубой Цветок уже мистический символ, имеющий определенное значение. Это уже не несбыточное мечтание, но символ, скрывающий целую религиозную систему. Было бы слишком сложно сейчас разбирать, откуда произошел этот символ; но мы знаем, что синий цвет – цвет мистиков. (Владимир Соловьев – «Три свидания» – Небесный цвет на Царице – Душе Мира – Голубой цвет у лермонтовского образа, о котором пишет А. Белый – стихи В. Иванова). Мировая душа (понятая как Вечная Женственность) занимает большое место и в современной поэзии <...> Голубой Цветок – это Небо, проникающее землю. Тайна «небесной земли» – символ земли-невесты, освобожденной от «князя мира сего» [60, с. 741]. У зв'язку з цим образ квітки, що світиться блакитним світлом, яку Харита ховає від недобрих людей, і мотив Вічної Жіночності, присутній у романах письменника, поєднуючись, стають містичним образно-смысловим комплексом, пов'язаним з естетикою символізму: «Искания Голубого Цветка означают путь любви, ведущей любящего в сокровенное святилище Мировой Души и сулящей ему там, как дар, переданный из рук обретенной в Боге возлюбленной, целостное знание Божественной тайны и преображающую мир теургическую державу», – говорить В. Іванов [62, с. 275]. Також звернемо увагу, що в іконописі «синий и голубой означают бесконечность неба, символ иного, вечного мира. Голубой считался цветом Пресвятой Богородицы – чистый, небесный, непорочный» [7].

Отже, можна припустити, що сад Харити, за задумом автора, мав стати символом сакрального світу, який у ранніх романах був виражений через образ морського простору, а тепер, завдяки образу квітів, що світяться блакитним світлом, набув явно вираженого містичного значення. Цей сад є відображенням духовної реальності, символом Вічної Жіночності й Богоматері. Недарма О. Грін говорив дружині про те,

що задуманий ним роман «Недоторка» буде кращим від «Тієї, що біжить по хвилях» [152, с. 438].

3.5. Топоси лісу, трактиру, в'язниці та феєричний простір

Топос **лісу**, який був у «Червоних вітрилах», знайшов відображення далеко не у всіх гринівських романах. Цікаво, що він зведений до мінімуму в перших романах «Сяючий світ» і «Та, що біжить по хвилях», у яких домінує морський сакральний простір. У казковій традиції ліс, відповідно до концепції В. Я. Проппа, символізує «чужий», неосвоєний і тому небезпечний простір [156]. У феєрії «Червоні вітрила» лісовий простір, зокрема, шлях лісом, зображений, коли маленька Ассоль біжить за іграшковою яхтою вздовж струмка. Простір лісу пов'язаний із подоланням перешкод, шлях через нього важкий.

У романі «Сяючий світ» про ліс сказано побіжно лише в описі переживань Руни, коли дівчина намагається впоратися з душевною хворобою, «далеко уходя в лес, в дикой громаде которого печально рассматривала внутренний мир свой, как смотрят на драгоценный сосуд, теряющий замкнутое свое единство от расколовшей его трещины» [34, т. 3, с. 180]. У романі «Та, що біжить по хвилях» слово «ліс» зустрічається тільки як метафора, пов'язана з душевними переживаннями героя, з пошуком ним свого «Нездійсненого». «Нездійсненне» сяє «в пустынях и лесах сердца» [34, т. 5, с. 7]. Воно «скрывается» і Гарвею «следовало ловить все намеки, пользоваться каждым лучом среди туч и лесов» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 5, с. 11]. Як бачимо, образ лісу тут пов'язаний не стільки з топологічним змістом, скільки з відображенням простору душі. «Дикая громада» лісу порівнюється з внутрішнім світом Руни. Пошук Гарвеєм Нездійсненого, яке переховується «среди туч и лесов», асоціюється з пошуком у лісі людської душі свого ідеалу.

У романі «Золотий ланцюг» простір лісу також займає незначне місце. Ліс є на Сигнальному Пустирі. Він обступає бордінгауз, де герої знаходять Моллі. У лісі

відбувається боротьба Санді, переодягненого в Моллі, з Лемареном та її братом. Лісом Санді й Естамп повертаються до палацу після порятунку Моллі: «Мы стали пересекать лес вправо, к морю, спотыкаясь среди камней, заросших папоротником» [34, т. 4, с. 74]. Осторонь від палацу Ганувера поруч із затокою також знаходиться ліс.

Звернемо увагу, що простір лісу в романах О. Гріна – це місце боротьби й подолання труднощів. Особливо явно це виражено в романі «Джессі і Моргіана», де топос лісу займає значне місце у просторовій структурі твору. Наприклад, масток, який дістався Моргіані в спадок, оточений лісом: «Он простирался от обрыва до береговых скал» [34, т. 5, с. 245]. І душа Моргіани ніби заросла дрімучим лісом: «молчаливый лес таил уже очаги тьмы» [34, т. 5, с. 247]. Тут ліс асоціюється зі зловісним простором, де вчиняють злочин. У лісі Моргіана намагається позбутися залишків отрути, якою отруїла сестру. Вона, «вылив яд на траву, тщательно раздробила флакон» [34, т. 5, с. 247]. На лісовій стежці Моргіана зустрічає кількох молодих дівчат і відчуває до них настільки сильну ненависть, що, причаївшись за скелею, кидає в одну з них гострий камінь, який калічить дівчину. В гущавині лісу Моргіана робить ще один злочин – намагається вбити, зіштовхнувши в урвище, продавчиню отрути Гервак. Як бачимо, топос лісу, дотичний до Моргіани, має традиційну міфопоетичну символіку небезпечного й страшного простору.

Простір лісу пов'язаний також і з Джессі. В нічний ліс потрапляє дівчина, рятуючись від сестри, яка отруїла її. Але навіть у такій ситуації життєтворчий характер Джессі бере верх над страхом і небезпекою. Дівчина в своїй уяві перетворює профанний, сповнений жаху простір лісу: «„Это лес, – сказала Джесси, – но я не боюсь. Лес не так страшен, как быть с сестрой. Она не сестра мне...” <...> И в помраченном рассудке девушки началось действие сказки, убедительной как самая настоящая правда» [34, т. 5, с. 312]. Джессі здається, що її сестру підмінили ще в дитинстві: «...ясное представление о где-то недалеко находящейся дороге, которая ведет к неизвестной сестре, было таким упорным, что Джесси ежеминутно ожидала появления этой дороги, – широкой, полной садов и огней» [34, т. 5, с. 313]. У такий спосіб дорога

лісом в уяві Джессі перетворюється в дорогу з садами й вогнями: «...она плохо соображала и думала, что выберется на дорогу, меж тем как шла по направлению к морю» [34, т. 5, с. 312]. Джессі здавалося, що її врятує уявна сестра. «Она живет на красивой дороге, – там, внизу, где лес висит над морем» [34, т. 5, с. 316]. Отже, Джессі, сама того не усвідомлюючи, йшла до моря. Зіткнення простору лісу й моря було метою руху дівчини. Профанний простір страшного нічного лісу в уяві Джессі перетворився в сакральний простір із садами, вогнями та будинком сестри над морем. Будинок поруч із морем – це основоположний топос моделі світу О. Гріна. Будинки Ганувера й Моллі, Гарвея й Дезі та дім вигаданої сестри Джессі знаходяться на березі моря. У цих локусах стикаються профанний (суша) і сакральний (море) простори, створюючи гармонію мрії та дійсності – небесного й земного.

У романі «Дорога нікуди» образ лісу існує лише побічно, у вставних історіях. Так, у легенді про Сайласа Генті, розказаній Футрозом, Сайлас пішов глухою дорогою через ліс і загинув. Роена згадує ліс, коли грає на роялі «Вальс вигнанця», кажучи: «Он вернулся в свой дикий лес» [34, т. 6, с. 22]. Опис срібного оленя, якого Тіррею Давенанту подарували Роена та Еллі, також пов'язаний із лісом: «Олень стоял, должно быть, в глухом лесу; подняв голову, вытянув шею, он прислушивался или звал...» [34, т. 6, с. 57]. Досить детально у просторі роману ліс описаний лише на схилі гори, яка стала головним орієнтиром на важкому шляху Тіррея в Лісс. Тут образ лісу стає символічним вираженням життя й долі головного героя. А епітети «дикий», «глухой» і дієприслівниковий зворот «усеянный камнями и рытвинами» підкреслюють тяжке життя Тіррея.

Як бачимо, простір лісу в метароманному світі О. Гріна пов'язаний із подоланням труднощів. Ліс стає простором боротьби. А в романах, де особливий акцент робиться на дослідженні внутрішнього світу персонажів, за допомогою образу лісу передається внутрішня боротьба та душевний пошук героїв. Це романи «Сяючий світ» і «Та, що біжить по хвилях».

Кожний із розглянутих топосів у феєрії «Червоні вітрила» перетинається з сакральним світом, крім трактиру. Трактир у феєрії має тільки негативне забарвлення. Якщо дім і замок відображають внутрішній світ головних героїв О. Гріна, то простір трактиру стає відображенням внутрішнього світу жителів Каперни. Однак цей простір важливий для структури твору, адже саме через нього, але в негативному напрямі, змінюється історія Ассоль. У трактирі капернці дізнаються про пророцтво, вигадане казкарем для Ассоль, і це стає приводом для багаторічних знущань з неї. Тут, у трактирі, через багато років Грею розказали історію про червоні вітрила. Трактирний варіант історії не завадив Грею відчутти всю її красу. «Грэй вышел. С этого времени его не покидало уже чувство поразительных открытий, <...> Дух немедленного действия овладел им» [34, т. 3, с. 41]. Але щоб почати діяти, йому необхідно було потрапити в органічний для нього морський простір: «Он опомнился и собрался с мыслями, только когда сел в лодку. Смеясь, он подставил руку ладонью вверх – знойному солнцу, – как сделал это однажды мальчиком в винном погребе; <...> затем отплыл и стал быстро грести по направлению к гавани» [34, т. 3, с. 41]. Згадаймо, що тоді в погребі, коли маленький Грей підставив долоню під промінь сонця, він сказав поденникові, що Рай у нього в долоні. І що він неодмінно вип'є в Раю древнє вино. Після відвідування трактиру, підставивши долоню сонцю, Грей, очевидно, згадав про Рай і почав створювати його сам, своїми руками. І вино справді було випите під час заручин Ассоль і Грея на палубі корабля, яка «была как **небесный сад**» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 3, с. 68].

У романах О. Гріна топос трактиру з'являється тільки двічі. Примітний готель «Портовий трибун», де вже дорослий Санді з твору «Золотий ланцюг» зустрічається з дядечком Гро і замовляє для нього вісім пляшок портвейну. Але цей простір тут не має провідного значення для розповіді. І тільки в останньому романі «Дорога нікуди», як і у феєрії «Червоні вітрила», простір трактиру знову відіграє домінуючу роль. Причому він вибудовується за принципом опозиції до топосу трактиру з «Червоних вітрил». У трактирі Хіна Меннерса ображають дівчину (Ассоль). Його батько,

колишній господар трактиру, зазіхав на честь Мері – матері Ассоль, не позичив їй грошей у скрутний час, і вона змушена була в негоду йти до міста, щоб закласти обручку, тобто саме він винний в її хворобі та смерті. У готелі «Суша і море» з останнього роману О. Гріна «Дорога нікуди» господар Гравелот (Давенант), навпаки, заступається за честь дівчини, ризикуючи при цьому своїм життям. Наслідком цього благородного вчинку стає трагічна смерть героя. Тобто, забарвлення простору трактиру в останньому романі змінюється з негативного значення на позитивне. На цьому наголошує і назва готелю «Суша і море», що символічно виражає зіткнення профанного простору (суші) з сакральним у символіці О. Гріна морським простором: «Из окон гостиницы был виден океан. Пройти к нему отнимало всего две минуты времени» [34, т. 6, с. 92]. Отже, трактир Давенанта подібний до основоположного топосу моделі світу О. Гріна – дому біля моря.

Причому сакрального, містичного характеру надає йому ще й легенда про Сайласа Генті. (Звернемо увагу, що таке ж ім'я, Сайлас, має і старий із роману «Джессі і Моргіана», який, відповідно до міфопоетичної традиції, в цьому тексті відіграє роль казкового помічника). Історія Сайласа, розказана Футрозом, стосувалася картини «Дорога нікуди» і виявилася передбаченням долі Тіррея. Героєм легенди є господар придорожного готелю. Згодом Давенант теж стане господарем трактиру. Якимось до готелю прийшов Сайлас Гент, загадковий постоялець, що відрізнявся від інших людей тим, що в його зіницях не відбивався вогонь, взагалі нічого не відбивалося. Переночувавши в готелі, наступного дня він іде й помирає на лісовій дорозі за таємничих обставин. Тіррей також змушений покинути свій трактир, і його шлях закінчується загибеллю. Тобто, життєва дорога приводить Давенанта «нікуди», на ній він знаходить трагічну смерть, так і не здійснивши своїх мрій.

Топос, якого немає в «Червоних вітрилах», – це простір **в'язниці**, який, однак, є в першому й останньому романах О. Гріна. Цей простір, як і простір трактиру, вибудовується за принципом опозиції останнього твору щодо топосу в'язниці першого роману. У першому романі «Сяючий світ» простір в'язниці має як профанне, так і

сакральне значення. Профанний простір наводить жах і пригнічує: «Руна нікогда раньше не бывала в тюрьме, тюрьма уже давила ее. Все поражало, все приводило здесь к молчанию и тоске...» [34, т. 3, с. 110]. Але Друд змінює профанний простір силою свого духу. Він говорить: «Я свободен всегда, даже здесь» [34, т. 3, с. 112]. У профанному просторі в'язниці він почувається вільним. Герой рятується з в'язниці не тільки завдяки Руні, яка передала йому «две стальные, тонкие, как стебелек, пилки» [34, т. 3, с. 113]. Щоб остаточно вийти на свободу, він створює для тюремного наглядача всередині профанного простору чудо або ілюзію чуда. Наглядач заглядає у віконечко камери: «Туман ликующей пестроты залил его; там сияли цветы и лица очаровательные <...> Вновь ясно отозвались струны, – выразили любовь, тоску, песню, вошли в душу и связали ее» [34, т. 3, с. 117]. Наглядач під впливом Друда бачить всередині камери інший світ і відчиняє двері. У цей момент внутрішній світ наглядача змінюється. Замок відмикає вже ніби інша людина: «...тот, кто был убит в нем колесом жизни, – воскресший мертвец – Дитя-Гигант веселой Природы» [34, т. 3, с. 117–118]. Тобто, не тільки для Друда, але й для наглядача простір в'язниці першого грінівського роману торкається до сакрального світу.

Зовсім інакше сприймається простір в'язниці в останньому романі «Дорога нікуди»: «Никогда Давенант не думал, что его судьба обезобразится одним из самых тяжелых мучений – лишением свободы». В'язниця пригнічує його: «Даже его мысль не могла быть свободна, так как, о чем ни думал он, стены камеры и порядок дня были неразлучно при нем, от них он не мог уйти, не мог забыть о них» [34, т. 6, с. 189]. Дотик до сакрального світу в героя у тюрмі відбувається через сон. Причому Тіррею сниться його втеча з в'язниці, подібна до втечі Друда з першого роману. Давенанту снилося, що «голос его обладает чудесными свойствами, – звук голоса заставляет повиноваться» [34, т. 6, с. 189]. І наглядач під впливом навіювання (так само було з Друдом) відчиняє двері: «никто не осмелится сопротивляться голосу, звучащему как тайное желание самого повинующегося этим его приказаниям» [34, т. 6, с. 189]. Звільнившись, герой уві сні потрапляє в улюблену вітальню, де бачить Роєну й Еллі.

Але дівчата стають вже іншими. «Что-то тяжелое, серое привязано было к спине каждой девочки» [34, т. 6, с. 189]. Вони мусять носити каміння. Сакральний центр світу Давенанта – вітальня Футрозів, де живуть дівчата Роена й Еллі, – навіть уві сні не дає герою порятунку. А коли він прокинувся, «ломая, калеча видение, проникла в него тюрьма» [34, т. 6, с. 190]. В'язниця поглинає Тіррея, на відміну від Друда, який залишається вільним. План втечі, який готують друзі, також не вдається через важку хворобу Тіррея.

Особливу роль у метароманному світі О. Гріна відіграє так званий **фесричний** простір, який безпосередньо пов'язаний із сакральним світом. Це топос, де відбувається певне дійство, яке вражає глядачів, змушуючи замислитися про невідоме, непізнане. Найчастіше цей простір пов'язаний з такими топосами, як цирк, маскарад, театр, спільна особливість яких полягає в тому, що це простір великого скупчення глядачів, тому чудо, що відбувається там, спостерігають дуже багато людей. Отже, чудо отримує статус безперечного факту і додаткову умовно-об'єктивну легітимацію у світі гринівських романів. Ця легітимація тим переконливіша, що спочатку подібні локуси мають суто профанне призначення – це місця масових розваг, видовищ для натовпу. Коли чудо відбувається в подібному місці, воно тим самим символічно перемагає його профану природу, демонструє силу сакральних начал, здатних проявитися не тільки в тих просторах, де це очікувано (наприклад, церква або природа як місце вищих сил), але й там, де це здається найменш можливим.

Закладка цього топосу в метароманному світі О. Гріна відбувається, звичайно ж, ще у «Червоних вітрилах», коли корабель із червоними вітрилами урочисто з'являється перед враженими капернцями та відвозить у невідомий прекрасний світ Ассоль. «...в Каперне произошло такое замешательство, такое волнение, такая поголовная смута, какие не уступят эффекту знаменитых землетрясений» [34, т. 3, с. 66]. У наступному романі «Сяючий світ» щось подібне відбувається в цирку під час виступу Друда, коли глядачі побачили його політ: «Тогда, внезапно, за некоей неуловимой чертой, через которую, перескакнув и струсив, заметалось подкошенное

внимание, — зрелище вышло из пределов фокуса, став чудом, то есть тем, чего втайне ожидаем мы всю жизнь, но когда оно наконец блеснет, готовы закричать или спрятаться» [34, т. 3, с. 82]. Паніка, що виникла в цирку, перевершує паніку в Каперні. Людська свідомість, зіткнувшись із чудом, не може з цим впоратися. У романі «Сяючий світ» є два феєричні топоси: цирк і плац, де враженим глядачам Крукс продемонстрував політ на човні з чотирма тисячами дзвіночків.

У наступному романі «Золотий ланцюг» також є феєричний простір. По суті, весь казковий палац Ганувера феєричний. Але в момент кульмінації свята, рівно опівночі, коли стіни зали «отделились от потолка <...> и, разом погрузясь в пол, исчезли» [34, т. 4, с. 107], захват вражених глядачів досягає апогею. «Все, кто здесь был, вскрикнули; испуг и неожиданность заставили людей повскакивать. Казалось, взревели незримые трубы; эффект действовал как обвал и обернулся сиянием сказочно яркой силы, – так резко засияло оно» [34, т. 4, с. 107–108]. У романі «Та, що біжить по хвилях» таким простором є маскарадне місто. Головні події в романі відбуваються під час маскарад у театрі. У театральному фое Гарвей зустрічає переодягнену Дезі, а потім її двійника Біче Сеніель. Зауважимо, що в попередньому романі «Золотий ланцюг» святкова зала зі стінами, що зникають, стає місцем зустрічі Ганувера й Моллі, яку герой так довго чекав. Її антипод Діге зазнає фіаско. У романі «Та, що біжить по хвилях» у святково прикрашеному театральному фое під час танців Гарвей зустрічає Біче Сеніель, яку він так довго шукав, але справжньою, призначеною йому долею нареченою, згодом виявляється Дезі.

В останніх романах письменника майже відсутній феєричний простір. Це пояснюється зникненням із творів сакрального плану. У романі «Джессі і Моргіана» театр тільки згадується. В останньому романі «Дорога нікуди» топос театру відіграє важливу роль. Саме в театр у Лісс їдуть Футрози, й, щоб порозумітися з ними, герой здійснює важкий шлях. Але йому вдається лише побачити свою заповітну мету: «Огромная дверь в зал театра была полураскрыта, там блестели золото, свет, ярко озаренные лица из прекрасного и недоступного мира смеялись на фоне занавеса,

изображающего голубую лагуну с парусами и птицами» [34, т. 6, с. 91]. В описі театру є світло, блиск, золото, блакитний колір, вітрила і море, тобто всі вищеописані ознаки сакральності простору. Але герою не вдається проникнути в цей простір – він закритий для нього.

Отже, феєричний простір, що є в «Червоних вітрилах», з'являється тільки в трьох перших романах О. Гріна. Це простір, де відбуваються важливі, переломні події, безпосередньо пов'язані з чудом – проникненням у сакральні сфери невідомого світу.

3.6. Художній час

Ще в 1926 р. С. Динамов, критикуючи творчість О. Гріна, писав, що оповідання письменника «сделаны в обычном для этого автора плане – в отрыве времени и, пожалуй, пространства. Об его героях можно сказать лишь весьма неопределенно, что они могли бы существовать или в настоящем, или в прошлом, или в XVIII столетии» [42, с. 74]. Але вже в 1969 р. відомий грінознавець В. Є. Ковський побачив у цій особливості творів О. Гріна позитивний аспект. У своїй книзі «Романтический мир Александра Грина» він зауважує: «Чем больше художник углублен в психологию героя, чем более свободен от воссоздания конкретных социальных обстоятельств, чем последовательнее превращает проблемы исторические в проблемы вечные, тем ближе он к принципам изображения, господствующим в творчестве Грина» [80, с. 225].

Детально категорію часу у творчості О. Гріна розглянули М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна у вищезгаданій праці «Поэтика прозы А. С. Грина» [74]. Вони відзначають, що у творах О. Гріна присутні як прикмети часу початку ХХ ст., так і реалії попередніх епох. Це пов'язано з тим, що письменник прагнув «...сплавить воедино красоту и поэзию разных времен, культуру разных эпох и соединить их со своим субъективным художественным видением мира» [74, с. 101].

Тому ми бачимо, що час у романах письменника, хоч і має окремі риси історичного часу, але все ж за структурою ближчий до часу міфологічного. Так, О. Грін, хоча й прагне чітко визначити дати подій, що відбуваються в романах, прив'язавши їх до початку ХХ ст. (наприклад 23 червня 1913 року – виступ Друда в цирку), але в його творах поряд існують елементи різночасових культур: вітрильники та крейсери, карети й автомобілі. Це пояснюється, на наш погляд, тим, що письменник у своїх творах прагне говорити про вічні, позачасові цінності, про душу, духовний світ людини. Тому він моделює свою країну, де поєднуються часові пласти різних епох.

«Выделение во временном потоке определенных циклов, наделенных чертами сакрального, характерно для всех народов, – пишут М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна. – В символике, как и в природе, выделяются следующие циклы: суточный, годовой, возрастной, исторический» [74, с. 99]. Аналізуючи добовий цикл у романі «Золотий ланцюг», М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна звертають увагу на те, що О. Грін, спираючись на архаїчні й романтичні уявлення про час, виділяє як значущі такі частини доби, як ранок і ніч. Якщо ми порівняємо цей роман з усім романним корпусом творів О. Гріна, то бачимо, що в усіх романах письменника, а також у феєрії «Червоні вітрила» головні події відбуваються рано-вранці або вночі. На світанку Грей знаходить сплячу Ассоль, його корабель припливає по дівчину рано-вранці. У романі «Сяючий світ» вранці Друд вперше зустрічає Таві. Вранці Ганувер знаходить золотий ланцюг; на світанку Гарвей із роману «Та, що біжить по хвилях» потрапляє на корабель, де знайомиться з Дезі, своєю майбутньою дружиною.

Ніч в О. Гріна – це сакральний час. Уночі відбуваються фантастичні події. Вночі Друд забирає в небо Таві, рівно опівночі розсуваються стіни чудесного будинку Ганувера й відбувається довгоочікувана зустріч із Моллі, вночі легендарна Фрезі Грант спускається в шлюпку Гарвея. Карнавал у Гель-Гью, зустріч Гарвея зі статуєю «Тієї, що біжить по хвилях» і дівчатами-двійниками в жовтих платтях також відбуваються вночі. Зауважимо, що в останніх романах О. Гріна, де сакральний план зведено до мінімуму, важливість ранкового часу так само відходить на другий план. Але

сакральна символіка нічного часу зберігається і в останніх романах. Вночі Детрей рятує Джессі, виносячи її з темного лісу, глухої ночі у в'язниці до Давенанта через підземний хід спускається Консуело. Ця зустріч для вмираючого юнака є останньою втіхою і розрадою та набуває сакральної значимості.

Якщо розглядати річний (календарний) цикл у романах О. Гріна, то зауважимо, що всі події відбуваються в теплу пору року. У творах О. Гріна майже немає зими. І навіть якщо письменник констатує, як у романі «Золотий ланцюг», що дія починається в кінці осені (вчора було 17 листопада), події, що описуються наступного дня, відбуваються вже влітку. Автор змальовує спекотний ранок і Моллі, яка ходить по траві босоніж. Схоже, в грінівській країні холодної пори року майже не існує. Про зиму й ставлення до неї ми дізнаємося лише з розмови Джессі зі служницями, які приїхали з півночі. Причому дівчина висловлюється про зимовий час вкрай негативно: «Я никогда не видела снега, – объяснила Джесси, – но я читала о нем, и мне кажется, что семь месяцев ходит по колену в замерзшей воде – удовольствие сомнительное!» [34, т. 5, с. 199]. Ця розмова відбувається у квітні. І в цей час року в саду Джессі вже цвітуть троянди, а гості через спеку розташовуються не в домі, а на терасі.

З вищесказаного робимо висновок, що метароманний світ О. Гріна, де в листопаді ходять босоніж, а у квітні вже спекотно – це світ весни й літа, коли час не поспішає завершувати річний цикл і переходити до холодних місяців року.

Якщо говорити про віковий (життєвий) цикл персонажів О. Гріна, то всі його головні герої – люди молоді, перебувають на початку свого життєвого шляху. Це або зовсім юні герої, такі як Ассоль, Санді, Моллі, або більш зрілі – Гарвей, Ганувер. Але всім їм близько тридцяти років.

Отже, зіставляючи добовий, річний і віковий цикли часового потоку у творах О. Гріна, виділимо домінування весняного та літнього часу року, ранку як значущого часу доби, а також переважання юності у вікових характеристиках героїв. Це свідчить про те, що в кожному з вищенаведених часових циклів для О. Гріна значущим є саме

початок (дня, року, життя), що відбилося в особливості побудови метароманного світу письменника.

Окремо слід розглянути таку істотну частину добового циклу, як ніч. На відміну від ранку, якому в річному циклі грінівського часу відповідає весна, а у віковому – юність, ми не знаходимо відповідності ночі ні в річному (зима), ні у віковому (старість) циклах в О. Гріна, оскільки ні зима, ні старість не є пріоритетними в грінівській метароманній структурі.

Ніч особливо виділяється письменником як сакральна, позачасова частина доби, коли час зупиняється. Вона пов'язана з вічністю. Вночі Друд і Таві відлітають в інший світ. Вночі з незримого світу з'являється перед Гарвеєм Фрезі Грант. Вночі після зустрічі з Консуело в інший світ переходить (вмирає) Давенант. Нічна зустріч Ганувера й Моллі не приводить до щасливої розв'язки, а закінчується згодом смертю головного героя.

Однак всі вищенаведені загальноприйняті часові параметри (пора року, час доби, вікові позначення) не є, з нашої точки зору, основними в часовій структурі грінівських романів. Специфіка художнього часу в романах О. Гріна пов'язана, на наш погляд, як і особливості простору, з індивідуально-авторським міфом про світ письменника. Час у романах О. Гріна, як і простір, ділиться на профанне (побутове) і сакральне (ірреальне). У момент, коли герой стикається з сакральним простором, на нього починає діяти й сакральний час. Сакральний простір, як показано вище, в О. Гріна безпосередньо пов'язаний із морем, тому і сакральний час починає діяти на героя в моменти, коли він взаємодіє з морським простором.

Так само відповідно до структури грінівського символу категорія часу має в О. Гріна три рівні: **подієвий, душевний і духовний**.

Подієвий (емпіричний) час – це час подій (пригод), якими сповнений фабульний план творів письменника. Він може текти повільно або рухатися стрімко, не даючи читачеві отямитися. У деяких творах названа точна дата подій. Так, у романі «Сяючий світ» вказується, що події розпочинаються 23 червня 1913 року, в романі «Золотий

ланцюг» зазначено число й місяць початку пригод Санді – 17 листопада. В інших романах й у феєрії «Червоні вітрила» ми лише можемо здогадуватися про час подій, що відбуваються. Наприклад, у романі «Дорога нікуди» сказано: «Лет двадцать назад в Покете существовал небольшой ресторан...», а в романі «Та, що біжить по хвилях» єдина дата – це час встановлення статуї «Тієї, що біжить...» – 5 грудня 1909 року. Часова тривалість подієвого часу в різних творах відрізняється. Так, у «Червоних вітрилах» описується історія життя героїв із самого дитинства й до їхньої зустрічі – це приблизно 17 років. У «Дорозі нікуди» – 9 років із життя героя. У романі «Сяючий світ» події охоплюють близько року. У романах «Та, що біжить по хвилях» та «Джессі і Моргіана» зображено всього, відповідно, 9 і 7 днів із життя персонажів, насичених подіями. І зрештою, в «Золотому ланцюзі» головна дія розвивається тільки протягом тридцяти шести годин.

Душевний (психологічний) час – це внутрішній час героїв, що зображає динаміку змін, які відбуваються в їхньому духовному житті: час аксіологічних пошуків і творчих прозрінь, внутрішнього розвитку та просування духовним шляхом.

Внутрішнє становлення героїв, як було показано вище, безпосередньо пов'язане з морем. Тому й зміни часу на цьому символічному рівні можна простежити в момент взаємодії героя з морським простором. Коли герой дивиться на море, час ніби зупиняється. У феєрії «Червоні вітрила» так відбувається з Лонгреном, коли він споглядає бурхливі хвилі, з маленьким Греєм, коли в бібліотеці він бачить картину, що зображає море, з Ассоль, коли вона, вдивляючись у морську далечінь, мріє про корабель. У цей момент відбувається зіткнення внутрішнього світу героя зі світом ірреальним. Герой ніби залишає профанний час, проникаючи у світ, де часу немає. Тут починає діяти вже сакральний час.

«Время, изображенное в романе, – пишут М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна, – имеет еще одну черту сакрального времени. Оно прерывисто... Такие выключения человека из времени осуществляются посредством сна, смерти, болезни, обморока, воспоминаний...» [74, с. 118]. Але не тільки в «Червоних вітрилах», а й у всіх романах

О. Гріна наявна зупинка часу через сон або хворобу героїв. Причому після пробудження герой переходить на новий рівень. М. О. Кобзєв і Т. Є. Загвоздкіна звертають увагу на те, що в романі письменника в той момент, коли описуються авантюрно-детективні події, час рухається швидко, а коли О. Грін описує внутрішній світ героїв, час уповільнюється. «При анализе психологического состояния героя, «диалектики его души», движение времени как бы останавливается, выключается» [74, с. 102]. Так сталося з Греєм, коли він, перед тим як заснути біля багаття, «смотря на отражавшую огонь воду <...> думал, но без участия воли» [34, т. 3, с. 35]. Тут подієвий час зупиняється, завмирає, але час душевний (час думки) рухається: «в этом состоянии мысль, рассеянно удерживая окружающее, смутно видит его; <...> Мысль бродит в душе вещей; от яркого волнения спешит к тайным намекам; кружится по земле и небу, жизненно беседует с воображенными лицами, гасит и украшает воспоминания...» [34, т. 3, с. 35]. У такий спосіб, змальовуючи душевний час, О. Грін показує, як у момент зупинки свідомої діяльності думки підсвідомо відбувається її активний рух. Грей непомітно для себе засинає і ніби вибуває з реального часу: «следующие два часа были для Грэя не долее тех секунд, в течение которых он склонился головой на руки» [34, т. 3, с. 35]. Перед зустріччю з Греєм Ассоль теж переживає подібний стан. Вона вибуває з течії емпіричного часу. Дивлячись на море в очікуванні корабля, вона перебуває в іншій реальності. Потім засинає, а прокинувшись, бачить на пальці обручку Грея.

У наступному романі «Сяючий світ» автор проводить ще більш поглиблений аналіз внутрішнього світу героїв. О. Грін сам назвав цей твір розповіддю «о битвах и делах душевных» [34, т. 3, с. 224]. У цьому романі, де морський простір заміщений небесним, сакральний час починає діяти на героїв у момент роздумів про літаючу людину – Друда. Через політ Подвійної Зірки герої стикаються з надреальністю. Так відбувається з Руною. У романі відведено багато сторінок, де описані її переживання, внутрішні монологи, коли час ніби зупиняється для героїні. Особливо показово це в ту мить, коли Руна дивиться в небо: «Легко было задуматься без желаний отчетливым

сном раскрывшей глаза души над отблесками этой страны» [34, т. 3, с. 181]. У мить «сна раскрывшей глаза души», коли Руна, дивлячись у небо, роздивляється хмари – «обрывок великолепной страны», час для неї ніби зупиняється, вона проживає його вже на іншому рівні. І тоді вона бачить «получившие невозможную жизнь среди алой зари» [34, т. 3, с. 181] очі Друда, що летять на неї. Зіткнення з небесним простором, відчуття польоту і присутність надреального явища – очей Друда (очей Бога), що летять на неї, спричиняє перехід часу для Руни з профанної течії в сакральну. Те ж саме стається з нею в церкві під час молитви, коли вона бачить, як Друд входить у простір ікони й опиняється поруч із Христом та Богородицею. Час для Руни зупиняється: «Усмотрев неподвижно застывшую в земном, долгом поклоне женщину, сторож некоторое время ожидал, что она поднимется <...> Но женщина не шевелилась» [34, т. 3, с. 184]. Вона не підвладна профанному часу, тому що знаходиться в іншому світі. Але героїня опирається існуванню трансцендентного світу у своєму житті, вона не приймає його і, як було показано вище, чинить опір переходу на сакральний рівень. Тому перебування під впливом сакрального часу не приводить її до творчого прозріння, як це відбувається з іншими героями О. Гріна, вона опиняється в духовному глухому куті.

Зовсім інакше відбувається з Таві. Вона може опинитися під впливом сакрального часу в будь-який момент, адже ірреальний світ доступний її творчій уяві кожної миті. Наприклад, під час читання книги, коли дівчина поринає в напівсон, час зупиняється, і Таві у своїй уяві бачить вже інших героїв, зовсім з іншого твору.

У романі «Золотий ланцюг» дія сакрального часу починається для Санді, коли він входить у сакральний для нього простір дивовижного палацу. Але час для юнака не зупиняється, а навпаки – прискорюється. Як зауважують М. О. Кобзев і Т. Є. Загвоздкіна, прискорення також є характерною рисою сакрального часу. Протягом 36 годин Санді доводиться пережити стільки неймовірних подій, що його організм не витримує і час все-таки зупиняється. Юнак виходить з реального часу за допомогою сну, подібного до забуття. Але простір палацу Ганувера перетворюється

згодом в антисакральний простір, який убиває свого господаря. Тому й сакральний час діє на Санді не так, як на попередніх героїв (зупинка часу й споглядання прихованого світу). Здійснюється, навпаки, прискорення часу, протягом якого герой переживає безліч дивовижних подій. Врешті-решт юнак не витримує, і час зупиняється. Але в цей момент у свідомості Санді, на відміну від інших героїв, не відбувається зіткнення з надреальним, а стається повне відключення свідомості у глибокому сні. Прокинувшись, герой втрачає уявлення про час і, як Грей та Ассоль, переходить на новий рівень. Він має стати учасником нічного святкування, під час якого рівно опівночі (сакральний час доби) розсунуться стіни бальної зали, відкривши прихований за ними «інший» простір. А далі відбудеться довгоочікувана зустріч Ганувера й Моллі, яка назавжди залишиться в душі Санді найяскравішим спогадом – символом справжньої високої любові.

Сакральний час у всій своїй повноті представлений у романі «Та, що біжить по хвилях». К. Ю. Перова в дисертаційному дослідженні «Сакральное время русской культуры» пише: «...сакральное, духовное, время изучает „невидимую” жизнь человеческой души и внутреннее содержание явлений мира» [153]. Роман «Та, що біжить по хвилях» починається з моменту виключення Гарвея з реального часу через хворобу: «Я был снят с поезда при беспамятстве, высокой температуре и помещен в госпиталь» [34, т. 5, с. 3]. Момент безпам'ятства героя є відправною точкою подій роману. Потім, згадуючи про цей момент, герой приходить до думки, що подія була не випадковою. Місце сакрального простору в цьому романі знову займає топос моря, і тому дія сакрального часу на Гарвея настає в момент зіткнення героя з морським простором. Вперше це відбувається в кімнаті з вікном на море: «Я был один, в тишине, отмериваемой стуком часов. Тишина мчалась, и я ушел в область спутанных очертаний». Спочатку час зупиняється. Потім герой засинає: «Два раза подходил сон, а затем я уже не слышал и не помнил его приближения» [34, т. 5, с. 12]. Після пробудження, подібно до попередніх героїв О. Гріна, Гарвей переходить на новий рівень. Прокинувшись на сході сонця, він занурюється у світ дива, створеного

сонячним світлом і відблиском морських хвиль. У цей момент герой перебуває в іншій реальності й поза часом. Докладний аналіз цього уривка наведений у підрозділі 3.1. Простір моря.

К. Ю. Перова, протиставляючи побутовий час повсякденності «унікальному» часу миті, пише: «...,уникальное” время мгновения посещает героя и не зависит от его воли. Творческое время близко сакральному, так как оно обращено к внутреннему миру человеческой души» [153]. Саме такий «унікальний» час миті або, інакше кажучи, творчий час переживає в цей момент герой. У кімнаті з вікном на море серед сонячних променів Гарвей перебуває у творчому екстазі, у світі, де, за В. Івановим, «бьют родники подлинной интуиции» [85, с. 25]. Герой поза реальним часом, він знаходиться у творчому (сакральному) часі, де знаходить прозріння, де зароджується творчий задум художника.

Наступний момент зустрічі героя з морським топосом відбувається, коли Гарвей пливе на кораблі. Сакральний морський простір передбачає й існування сакрального часу. У романі видно його ознаки – уповільнення й прискорення часу: «День проходит быстро на корабле. Он кажется долгим вначале: при восходе солнца над океаном смешиваешь пространство с временем. Когда-то еще наступит вечер! Однако, не забывая о часах, видишь, что подан обед, а там набегают ночь» [34, т. 5, с. 79]. Герой може, забувши про час, довго сидіти й дивитися на море: «Кто сказал, что море без берегов – скучное, однообразное зрелище? Это сказал м н о г и й, лишенный имени. Нет берегов, – правда, но такая правда прекрасна» [34, т. 5, с. 82]. Тут герой порівнює «безответственность морских сил» з творчим інстинктом «при его пробуждении» [34, т. 5, с. 82]. Отже, зупинка часу, морський простір і творчість у цьому уривку знову виявляються нерозривно пов'язаними.

Черговий момент наявності сакрального часу Гарвей переживає під час нічної зустрічі у відкритому морі з легендарною Фрезі Грант. Причому, щоб підкреслити реальність цієї зустрічі, автор спочатку акцентує увагу на подієвому часі, який герой точно визначає: «По моему расчету, через два часа должен был наступить рассвет.

Взглянув на свої часи с світящимся циферблатом, я увидел, именно, без пяти минут четыре» [34, т. 5, с. 66]. Але згодом, після того як Фрезі Грант побігла по хвилях у невідомість, залишивши героя самого, час зупиняється: «Прошло некоторое время, в течение которого я не осознавал, что делаю и где нахожусь; затем такое сознание стало появляться отрывками» [34, т. 5, с. 69]. Далі відбувається прискорення часу, що сигналізує про його трансформацію з емпіричного в сакральний. Насправді минуло лише кілька годин до світанку, однак герою здається, що минуло кілька днів: «...каждая следующая минута несла новое расстояние, – как между поездом и сверкнувшим в его конце прелестным пейзажем, летящим – едва возник – прочь, в горизонтальную бездну. Казалось мне, что прошло несколько дней, и я только помнил» [34, т. 5, с. 69]. Зрештою відбувається повернення до реального часу. Герой помічає на горизонті вітрильне судно рівно об одинадцятій двадцять ранку і підкреслює для себе, що зустрінеться з ним «не позднее, чем через тридцать – сорок минут» [34, т. 5, с. 70].

Повна зупинка часу для героя, яку помітили й люди, що знаходилися поруч, відбулася під час карнавалу в Гель-Гью у той момент, коли Гарвей побачив статую з написом «Та, що біжить по хвилях». Герой залишається непорушним серед бурхливого карнавалу. Близько години, не помічаючи плину часу, він дивиться на статую, чим приваблює до себе увагу містян: «...вы стоите уже около часа, не сходя с места и не шевелясь, и это показалось нам подозрительным» [34, т. 5, с. 104]. Час для героя зупиняється, адже, дивлячись на статую, він стикається з надреальним, яке уособлює образ Фрезі Грант.

Отже, в романі «Та, що біжить по хвилях» можна виділити **подієвий (емпіричний) час**, який чітко розмежовує життя героя на дні й години, та **сакральний (душевний) час** особливо глибоких переживань і прозрінь героя, коли плин часу ніби зупиняється або, як після зустрічі в морі з Фрезі Грант, прискорюється.

У наступному грінівському романі «Джессі і Моргіана», як було сказано вище, по суті, немає сакрального простору, відповідно, майже немає і сакрального часу – часу

глибоких творчих прозрінь. Але в романі є момент ініціації, яку проходить Джессі, коли хвора біжить страшним нічним лісом, а потім впадає в забуття, непритомніє. Тут можна простежити паралель з типовим для міфопоетичного мислення моментом умирання героя під час ініціації, а потім повернення його оновленим до нового життя. У цьому романі О. Гріна також перетинаються два типи часу – подієвий і сакральний. Подієвий – час для автора й читача (письменник чітко позначає його): «Джесси потеряла сознание, уснув при свете костра, в лесу <...> Было два часа ночи» (виділено мною. – Л. Б.) [34, т. 5, с. 317]. Сакральний – час для Джессі, який для неї зупиняється, вона ніби впадає в забуття. Вона так само, як і попередні герої О. Гріна, знаходить прозріння, але прозріння, не пов'язане з іншою реальністю, а прозріння істинної земної любові: «Вы помните, как вы меня несли ночью?» – запитує Джессі у Детрея [34, т. 5, с. 339], пригадуючи той момент, коли він знайшов її непритомну в лісі й ніс на руках додому. Саме в цей момент напівсвідомого стану дівчина зрозуміла, що любить Детрея й готова пов'язати з ним свою долю.

В останньому романі «Дорога нікуди» сакральний морський простір так само зведений до мінімуму. Роль сакрального центру твору бере на себе, як і в романі «Золотий ланцюг», багатий дім, в який випадково потрапляє юний герой Тіррей Давенант. Сакральний час, відповідно, починає діяти на героя у зв'язку з цим домом і його мешканцями. Образ Тіррея в романі перетинається з образом Санді з «Золотого ланцюга» й разом з тим протиставляється йому.

Відповідно, і час для Тіррея рухається інакше, ніж для Санді. Якщо час для Санді, коли він потрапляє в палац Ганувера, прискорюється і свідомість юнака ледве встигає сприймати ті дивовижні події, що охопили його, то час для юного Тіррея в романі «Дорога нікуди», навпаки, сповільнюється. Юнак з нетерпінням чекає одинадцятої години перед тим, як він має вперше потрапити в дім Футрозів: «Как ни подталкивал Давенант взглядом стрелки часов, ему хватило времени сделать свою обычную утреннюю работу: протереть окна, развесить бумажки для мух, написать меню, и лишь после того, с неохотой, уступившей явной необходимости, часы пробили

десять» [34, т. 6, с. 16]. Дуже повільно йде час для Тіррея і перед останнім відвідуванням дому Футрозів: «Дожидаєсь половини восьмого вечера, Давенант переживал утомительное физическое напряжение <...> Не стерпев могутства часовых стрелок, хладнокровно сопротивляющихся его вздохам, взглядам, покусыванию губ, метаниям из угла в угол, Давенант надел шляпу и отправился на улицу без четверти семь» [34, т. 6, с. 41].

О восьмій годині Тіррей прийшов у вітальню Футрозів. Це стало його останнім відвідуванням улюбленого дому. Так само на восьму годину за наміченим планом він мав неодмінно потрапити в театр у Ліссі, щоб виправдатися перед Роеною та Еллі. Автор точно називає дату – 5 серпня – останній день виступу знаменитих акторів. Коли герой долає величезну відстань від Покета до Лісса, він не помічає часу: «Его сознанием стало пространство; ни думать, ни чувствовать он более ничего не мог» [34, т. 6, с. 87]. Ціною надлюдських зусиль він все-таки потрапляє до театру в призначений час: без п'яти вісім. Але довгоочікувана зустріч так і не відбулася. Не витримавши випробувань, Давенант впадає в безпам'ятство, потрапляє в лікарню із запаленням мозку. Порівняємо безпам'ятство Гарвея, яке приводить його в Лісс, і звідки починається шлях героя до його Нездійсненого, безпам'ятство Джессі, під час якого вона знаходить свою любов, коли Детрей несе її з лісу на руках, і безпам'ятство Давенанта, яке різко змінює життя героя, але приводить його на дорогу нікуди. Всі три герої, переживаючи зупинку часу внаслідок хвороби й непритомності, за міфопоетичними законами, переходять на новий рівень. Шлях Гарвея і Джессі спрямований до здобуття щастя, а шлях Тіррея – до в'язниці й смерті. Отже, ми бачимо, що час в останньому романі О. Гріна «Дорога нікуди» так само як і в попередніх романах, має ознаки сакральності: уповільнення, прискорення і зупинка. Але вплив сакрального часу на героя не приводить його до внутрішнього прозріння, зіткнення з сакральним світом, здобуття щастя, як це відбувалося з героями перших романів письменника.

Духовний (ірреальний) час існує тільки в тих творах письменника, де є мотив вічності, райської країни та пов'язані з ним ірреальні міфічні герої. Це «Червоні вітрила», «Сяючий світ» і «Та, що біжить по хвилях».

У феєрії «Червоні вітрила» мотив вічності закладається ще під час опису дитинства Грея, коли він, розмовляючи з поденником, обіцяє випити в Раю древнє вино, яке, за сімейною легендою, не змогли здолати його предки. «Чтобы с легким сердцем напиток из такой бочки и смеяться, мой мальчик, хорошо смеяться, нужно одной ногой стоять на земле, другой – на небе» [34, т. 3, с. 21], – говорить маленькому Грею поденник. Далі мотив Райської країни простежується в історії, яку Егль розказує Ассоль: «ты уедешь навсегда в блистательную страну, где всходит солнце и где звезды спустятся с неба, чтобы поздравить тебя с приездом» [34, т. 3, с. 16]. І, зрештою, коли корабель Грея відбуває в нескінченну морську далечінь, везучи з собою Ассоль, а капітан і екіпаж п'ють вино з заповітної бочки, знову виникає мотив вічності – вічного щастя. А якщо згадати про символічне значення образу Грея на духовному рівні як Небесного Нареченого – Христа, про що докладно йшлося вище, то доходимо висновку, що символічний образ героя в цьому значенні поєднується з вічністю. Грей відвозить Ассоль у вічний світ Райської країни, яка знаходиться поза часом і простором.

Мотив «сяючої країни», про яку Егль розповідав Ассоль, розвивається далі в романі «Сяючий світ». Його герой Друд – людина, що володіє надприродним даром польоту, – знає шлях у країну «Квітучих променів». Як було показано вище, «Сяючий світ» у романі є символом Раю, а літаюча людина Друд на третьому духовному символічному рівні є умовним художнім втіленням Небесного Нареченого – Христа, який разом із Таві (символ душі, яка повірила в нього) відлітає вгору, в небесну країну – у вічність. Тобто, Друд умирає для Руни, яка відштовхнула його, але вічно житиме для Таві й разом із нею.

З вічністю, з позачасовим світом також пов'язаний чудесний острів, який «сияет все дальше, все ярче» [34, т. 5, с. 68] і до якого біжить Фрезі Грант із роману «Та, що

біжить по хвилях». Отже, мотивом саява топос острова об'єднується з іншими варіантами сакральних просторів у метаромані О. Гріна. Фрезі Грант – це героїня, яка пішла зі світу людей у вічність. Її історія, за легендою, сталася сто п'ятдесят років тому; «...с тех пор пошел слух, что Фрези Грант иногда видели то тут, то там, ночью или на рассвете. Ее считают заботящейся о потерпевших крушение...» [34, т. 5, с. 89]. Таким способом Фрезі здійснює перехід із реального хронотопу (150 років тому) в сакральний і стає непідвладною емпіричному часу, а чудовий острів «из желтых скал и голубых гор, замечательной красоты» [34, т. 5, с. 88], до якого прагне героїня, втілює сакральний інший світ, хронологічно поміщений у вимір вічності. Як було показано вище, образ Фрезі Грант перетинається з образом Вічної Жіночності символістів і Богородичними мотивами, а також із мотивом ходіння Ісуса по воді, максимально концентруючи сакральний зміст у своїй символіці.

Висновки до розділу 3

Розглянувши особливості просторово-часової організації всіх романів О. Гріна, можна констатувати як високий ступінь спільності між ними на рівні хронотопу, так і генетичний зв'язок його структури й образного оформлення з феєрією «Червоні вітрила».

Зокрема, як і в «Червоних вітрилах», простір і час у всіх романах письменника зберігають трирівневу символічну структуру, що дозволяє виділити емпіричний («профанний»), душевний (психологічний) і духовний («сакральний») виміри практично в кожному просторовому або часовому сегменті художнього світу грінівських романів. Залежно від проблематики, пропорції між зазначеними трьома вимірами хронотопу коливаються в амплітуді від переважання сакрального рівня в ранніх текстах («Сяючий світ», «Золотий ланцюг», «Та, що біжить по хвилях») до його редукції (спотворення, руйнування) і домінування емпіричного в пізніх («Джессі і Моргіана», «Дорога нікуди»).

На рівні образної структури простору у всіх романах О. Гріна були виявлені одні й ті ж домінуючі топоси зі стійкою семантикою, що, як правило, бере початок у традиційній міфологічній основі: море як простір духовного буття, шлях (дорога) як символ пошуку, дім як рідний простір, ліс як простір випробувань, сад як субститут раю, трактир як місце доленосних зустрічей, в'язниця як простір несвободи. Функціональне навантаження цих просторових міфологем у кожному з романів і ступінь їхнього художнього розроблення коливаються залежно від особливостей втілення у конкретному романі основного метасюжету грінівського художнього світу – сюжету пошуку щастя і шляху до його здобуття.

Окремо нами виділений і проаналізований феєричний простір, представлений такими локусами, як цирк, маскарад, театр, загальна особливість яких полягає в тому, що це місця великого скупчення глядачів, тому свідками чуда, що відбувається там, стають дуже багато людей. Так чудесне отримує статус безперечного факту й додаткову умовно-об'єктивну легітимацію у світі грінівських романів. Ця легітимація тим переконливіша, що спочатку подібні локуси мають суто «профанне» призначення – це місця масових розваг, видовищ для натовпу. І коли чудо відбувається в подібному місці, воно у такий спосіб символічно перемагає його профану природу, демонструє силу сакральних начал, здатних проявитися не тільки в тих просторах, де це очікувано (наприклад, церква або природа як житло вищих сил), але й там, де це здається неможливим. Як і інші наскрізні топоси грінівського метароману, цей топос закладається в «Червоних вітрилах», де феєричним простором втілення чуда є багатолюдна пристань.

Продовжуючи дослідження художнього часу, розпочате грінознавцями, ми виявили, що у всіх романах письменника домінує весняна та літня пори року, у вікових характеристиках героїв переважає юність, а в добовому циклі найчастіше фігурує ранок. Це свідчить про те, що на кожному з часових рівнів для О. Гріна є значущим саме початок (дня, року, життя).

Окремою специфікою наділений нічний час, який у художньому світі О. Гріна не має корелятив на інших рівнях (пори року й вік), а виділяється письменником як сакральна, позачасова частина доби, коли час зупиняється. Отже, ніч у романістиці О. Гріна безпосередньо пов'язана з вічністю і тому не входить до потоку емпіричного часу.

Всі названі особливості виявлені в кожному з романів О. Гріна, а отже можуть розглядатися як фактори, що формують метароманну єдність у прозі письменника на рівні хронотопу.

ВИСНОВКИ

1. Простеживши розвиток грінознавства від його зародження в прижиттєвій критиці О. Гріна до новітніх досліджень, можна констатувати, що увагу дослідників одразу привернуло поняття світу творів О. Гріна як особливої реальності, створеної не в одиничних текстах письменника, а в усій сукупності його творів. Разом із тим, позначений К. Л. Зелінським як «Грінландія» художній світ О. Гріна довгий час отримував переважно емоційно-оцінювальні характеристики та інтерпретації в критиці, тоді як наукове осмислення його цілісності та світомоделюючих чинників почалося порівняно пізно і не мало системного характеру. Зокрема, не отримали чіткого наукового висвітлення такі аспекти вивчення художнього світу О. Гріна, як:

- метатекстуальна єдність романного корпусу письменника, наділена чіткими константними характеристиками;
- зв'язок метатекстуальної цілісності романів О. Гріна з символізмом як формотворчим контекстом для цього письменника;
- генеративна (породжувальна) функція повісті «Червоні вітрила» щодо інших романів О. Гріна.

2. Розглянувши романістику Гріна як метатекстуальну єдність, можна стверджувати, що наявність множинних різнорівневих зв'язків, що простежуються між усіма романами, які її складають, корелює із провідними тенденціями епохи рубежу ХІХ–ХХ ст. Йдеться про тенденцію до циклізації, до об'єднання окремих творів у метажанрові й метатекстуальні єдності, пов'язану з модерністськими та, зокрема, символістськими художніми принципами. Прагнення об'єднати всі свої твори в єдиний «текст життя» більше проявляється в поезії символізму (О. Блок, А. Бєлий), однак і в прозі цієї течії у низки авторів простежується аналогічне прагнення до єдності художнього світу декількох або навіть багатьох творів і до створення множинних автоінтертекстуальних зв'язків (романістика Ф. Сологуба, трилогія «Христос і Антихрист» Д. Мережковського, проза А. Белого). Єдність художнього світу

романістики О. Гріна виявляє його типологічну спільність із символізмом також на рівні загальних творчих принципів:

– художня реальність, що вибудовується в текстах письменника, є проєкцією його внутрішнього світу, і це вирішальний фактор, що обумовлює метатекстуальну цілісність його творів;

– «етернізм», прагнення до виявлення універсального через конкретне й одиничне, вічного через тимчасове;

– обумовлена «етерністськими» установками стійкість наскрізних мотивів, типажів персонажів, ціннісно забарвленої символіки в усіх текстах письменника.

Ці аспекти романістики О. Гріна, як видається, дозволяють з більшою впевненістю, ніж це простежується в наявних грінознавчих дослідженнях, пов'язувати творчість письменника з символізмом.

3. Як встановлено в цій роботі, зерном художньої цілісності, що поєднує всі романи О. Гріна, є його повість-феєрія «Червоні вітрила». Саме з неї починається зрілий період творчості письменника та формується стійка картина світу, в якій символістське «двосвіття» оформляється в індивідуальну грінівську варіацію, що поступово складається від ранньої до зрілої творчості письменника. Якщо в ранньому періоді творчості домінує думка про непокєднуваність сакрального і профанного начал, мистецтва і життя, а герої письменника, стикаючись з ноуменальним світом, закінчують смертю (Тарт) або божевіллям (Дюпле), так і не знайшовши гармонії небесного й земного, то, починаючи з феєрії «Червоні вітрила», грінівський міф про світ змінюється в бік встановлення такої моделі «двосвіття», в якій сакральний і профанний рівні не відчужені один від одного, а взаємопроникні, а драматургія вибудованої в романному корпусі реальності визначається колізіями, породженими зіткненням і взаємодією між цими планами буття.

4. Першим героєм, який подолав непорушну перешкоду між сакральним і профанним, став Артур Грей. Образ капітана Грея поклав початок новому типу грінівського героя, якого ми, слідом за автором, позначили як «чудотворця». Для

«героя-чудотворця» характерна не тільки здатність доторкнутися до сакрального, чудесного світу, він ще й може зробити небачений світ доступним для інших людей. У праці були виявлені конститутивні ознаки «героя-чудотворця», що започатковані в образі Грея і відтворюються в кожному з героїв трьох наступних романів:

- 1) «герой-чудотворець», на відміну від попередніх романтичних героїв О.Гріна, долає протистояння сакрального й профанного світу;
- 2) «герой-чудотворець» не тільки сам здійснює перехід у сакральний світ, але й робить цей світ доступним для інших людей, зокрема, допомагає здійснити перехід в інший світ реальності своїй коханій;
- 3) «герой-чудотворець» обов'язково здійснює чудо, тобто втілює сакральну реальність у профанному світі, залишаючи незгладимий слід у серцях людей: корабель з червоними вітрилами Грея, чарівний палац Ганувера чи просто дім із садом Гарвея, де можна чути голос Фрезі Грант;
- 4) «герой-чудотворець» належить до лицарського типу альтруїстичних героїв.

Крім інваріанта «героя-чудотворця», у «Червоних вітрилах» в образі Ассоль оформляється й інваріант магістрального жіночого образу грінівської романістики, який О.Грін позначив як «дівчина – жива поезія». Конститутивні риси цього типу героїні, представленого в різноманітних варіантах у всіх романах письменника, беруть початок, як було показано в роботі, у символістській міфології Вічної Жіночності: «дівчина – жива поезія» стає сполучною ланкою між фізичним і духовним світами; їй притаманна, як і «герою-чудотворцю», здатність творчо перетворювати світ і життя навколо завдяки тому, що вона бачить духовну сутність явищ предметного світу. Отже, в романному всесвіті О.Гріна Ассоль та інші героїні цього типу втілюють актуалізовану символістами міфологію «душі світу».

У роботі проаналізовані всі варіанти зазначених типів героїв у всіх романах О.Гріна і виявлені спільні константи, що пов'язують їх у метароманну єдність.

У смисловій організації картини світу романів О.Гріна та її ключових образів була також виявлена своєрідна потрійна структура, відповідно до якої будь-який

значущий образ, просторово-часові елементи картини світу й уся ця картина загалом чітко діляться на три рівні: 1) подієвий, 2) душевний (психологічний) і 3) духовний (трансцендентний, метафізичний, пов'язаний з релігійно-духовним виміром, що завжди зберігається в романах О. Гріна). Цією потрійністю обумовлена специфіка символізації образів героїв романів О. Гріна й тих колізій, у яких вони діють і розкривають свою природу.

5. Просторово-часовий рівень романів О. Гріна також демонструє єдність загальних принципів і образних домінант, завдяки якому романний корпус письменника може бути кваліфікований як метатекстуальна єдність. У ньому зберігається символістський принцип «двосвіття», що обумовлює специфіку хронотопу в його розподілі на «сакральну» і «профанну» області й тяжіння до міфологізації просторово-часових характеристик. При цьому потрібна смислова структура (подієвий – душевний – духовний рівні) також простежується у просторово-часових деталях грінівського метароману.

Зазначені загальні характеристики хронотопу були проаналізовані в їхніх основних мотивно-образних втіленнях (топосах), виявлених у повісті-феєрії «Червоні вітрила» і простежених у всіх романах письменника. Зокрема, «Червоними вітрилами» започатковано стійке оформлення «двосвіття» в романах О. Гріна топосами моря (сакральний рівень) і суші (профанний рівень). Також у «Червоних вітрилах» реалізовані у своїх основних значеннях топоси, далі варіативно розгорнуті в кожному з наступних романів: топос шляху, зокрема, морського плавання як шляху всередину себе, подорожі в духовному світі; топос дому як замкнутого індивідуального простору (простору душі); топоси замку (палацу, багатого дому), саду, лісу і трактиру. Окремо було розглянуто простір феєрії як прояву чудесного в повсякденному, оформлений в О. Гріна найчастіше такими просторовими образами, як цирк, маскарад, театр, загальна особливість яких полягає в тому, що це місця великого скупчення глядачів, які стають свідками чуда, що відбувається там. Завдяки цьому чудо отримує статус

безперечного факту і додаткову умовно-об'єктивну легітимацію у світі гринівських романів.

Особливості художнього часу, виявлені в «Червоних вітрилах», також відповідають як символістській природі гринівської творчості (зокрема, це «етернізм», проявлений у темпоральній образності його романів як поєднання в рамках одного художнього світу різночасових деталей, що формують історично невизначений контекст), так і її смисловій структурі (життєвий, душевний, духовний плани).

Добовий, річний і віковий цикли часового потоку у творах О. Гріна, як і в модерністській літературі, міфологізовані, наділені певним ціннісним значенням і пов'язані з магістральним сюжетом метароману письменника – сюжетом пошуку щастя через низку випробувань-ініціацій і його знаходження в духовному вимірі. Також під час аналізу романів О. Гріна було встановлено домінування весняної та літньої пір року, ранку як значущого часу доби, а також переважання юності у вікових характеристиках героїв. Це говорить про те, що в кожному з вищенаведених часових циклів для О. Гріна значущою є міфологія початку.

Окремо була розглянута така істотна частина добового циклу, як ніч. На відміну від ранку, якому в річному циклі гринівського часу відповідає весна, а у віковому – юність, відповідності ночі ні в річному (зима), ні у віковому (старість) циклах в О. Гріна не було встановлено, адже ні зима, ні старість не є пріоритетними в художній міфології гринівського метароману. Ніч не має сезонних і вікових корелятивів в образності романів письменника, а отже постає як особлива, сакральна, позачасова частина доби, коли час зупиняється і відкривається вічний план буття.

Названі вище характеристики художнього світу романів О. Гріна виявлені у феєрії «Червоні вітрила» і простежені в різноманітних варіантах у кожному з романів, завдяки чому встановлено системний характер міжтекстових зв'язків між усіма романами письменника, що дозволяє визначати їх як метароманну структуру, наділену всіма ознаками художньої єдності й генетично закладену в першому великому творі письменника – феєрії «Червоні вітрила».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина: *сборник статей по материалам Международных юбилейных Гриновских чтений* / А. Е. Ануфриев, Т. Е. Загвоздкина, К. С. Лицарева. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2011. Вып. 2. 178 с.
2. Адеев. В. В. Фантастическая нить романа «Блистающий мир». *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 203–209.
3. Александр Грин: современный научный контекст: материалы XVI, XII и XVIII Международных научных конференций 2000–2005 гг. : Крым, Феодосия. Симферополь : Крымский архив, 2006. 172 с.
4. Александр Грин: человек и художник: материалы XIV Международной научной конференции: Крым, Феодосия, 8–12 сентября 1998 г. Симферополь : Крымский архив, 2000. 176 с.
5. Алимов С. А. Человек имеет «право и счастье» (А. Грин и М. Волошин – о свободе творчества) *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 20–25.
6. Бааль В. Мой Грин. *Заметки, размышления. К 100-летию со дня рождения А. Грина*. Даугава. 1980. № 8. С. 77–79.
7. Баданов А. Что означают разные цвета на иконах? URL: <http://dishpravoslavie.ru/chto-oznachayut-raznye-cveta-na-ikonah/> (дата звернення: 30.09.19).
8. Баранова С. Ф. «Ксаверий» Александра Грина и «Голем» Густава Майринка. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 31–37.

9. Баранова С. Ф. Символический код романа А. С. Грина «Дорога никуда». *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 84–92.
10. Баринова Е. Е. Метатекст в постмодернистском литературном нарративе : автореферат дис. ... канд. филол. наук : Тверь, 2008. 23 с.
11. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Infolio электронная библиотека. Источник : Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М. : Искусство, 1986. С. 9–191, 404–412. URL: http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/5_1.html (дата звернения: 03.09.19)
12. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М. : Российское Библейское общество, 2005. 1371 с.
13. Блаженный Августин. Исповедь. М. : Эксмо, 2006. 528 с.
14. Блок. А. Избранные произведения: Стихотворения и поэмы. Киев : Веселка, 1985. 262 с.
15. Болотнова Н. С. Ассоциативное поле художественного текста как отражение поэтической картины мира автора. *Вестник ТГТУ*, 2004. Выпуск 1 (38). Серия : Гуманитарные науки (филология). С. 20–25.
16. Бондаренко Г. Феерия навсегда. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/bondarenko-feeriya-navsegda.htm> (дата звернения: 03.09.19)
17. Брыкина Н. Ф. Художественная картина мира в прозе Венедикта Ерофеева : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Волгоград, 2009. 209 с.
18. Важдаев. В. Проповедник космополитизма. Нечистый смысл «чистого искусства» Александра Грина. *Новый мир*, 1950. № 1. С. 257–272.
19. Варакина Е. Р. Картина мира в лирическом произведении: на материале творчества Г. Иванова и Странника (Д. Шаховского) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 2009. 183 с.
20. Варламов А. Н. Александр Грин. М. : Молодая гвардия, 2005. 452 с. URL: <https://azbyka.ru/fiction/aleksandr-grin-aleksej-varlamov/> (дата звернения: 30.09.19).

21. Варламова Л. М. Александр Грин и издательство Гржебина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 59–67.
22. Варламова Л. М. «Я пишу вам всю правду...» Эпистолярное наследие Грина. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 3–10.
23. Васильева О. А. Раннее творчество А. С. Грина: художественная модель мира, становление романтического героя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02. Симферополь, 2006. 214 с.
24. Вежбицкая А. Метатекст в тексте. *Новое в зарубежной лингвистике*. Вып. VIII. *Лингвистика текста*. М. : Прогресс, 1978. С. 403–421.
25. Вихров В. Рыцарь мечты. *Грин А. С. Собрание сочинений в 6 т.* М. : Правда, 1980. Т. 1. С. 3–34. URL: <http://lib.ru/RUSSLIT/GRIN/rycmech.txt> (дата звернения: 03.10.19)
26. Вольпе Ц. Об авантюрно-психологических новеллах А. Грина. А. Грин. Рассказы. Л., 1935. С. 5–22.
27. Вороничева А. О. Взаимодействие метафоры-заглавия и структуры романа А. С. Грина «Блистающий мир» *Вестник Брянского государственного университета*. Брянск : БГУ, 2017. № 1 (31). С. 252–256.
28. Воронцова Е. П. Соотношение денотативной и сигнификативной информации при реализации картины мира лексико-семантическими средствами (на материале французского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.05. Москва, 1987.
29. Воронцова Т. С. Временная оппозиция далекое / близкое в идеостиле А. С. Грина (на примере рассказов 1923–1928 гг.). *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 117–124.

30. Воронцова Т. С. «Четвертое измерение» в идиостиле А. Грина. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 88–90.
31. Горнфельд А. Г. А. Грин. Искатель приключений. *Русское богатство*, 1917. № 6–7. С. 281.
32. Горнфельд А. Г. А. С. Грин. Рассказы. *Русское богатство*, 1910. № 3. С. 145–147.
33. Грин А. С. Дикая роза. Алые паруса. Недотрога. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2010. 128 с.
34. Грин А. С. Собрание сочинений в 6 т. / Сост. В. Е. Ковский, Вл. Россельс, Е. Прохоров. М. : Правда, 1980. Т. 1–6.
35. Грин А. С. Сокровища африканских гор. URL:<http://booksonline.com.ua/view.php?book=171493> (дата звернення: 05.09.19).
36. Грин Н. Н. Воспоминания об Александре Грине. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2005. 400 с.
37. Дегтярева Т. О. Фонетическая аранжировка пейзажа в повести-феерии А. С. Грина «Алые паруса» *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*. 2007. № 1, Т. 1. С. 130–134.
38. Дегтярева Т. О. Художественный мир А. С. Грина в литературоведческом дискурсе. *Філологічні трактати*. 2011. Т. 3, № 2. С. 16–21.
39. Дегтярьова Т. О. Мовні засоби вираження імпресіонізму в художньому тексті (на матеріалі творчості О. С. Гріна) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.02. Київ, 2002. 17 с.
40. Дикова Т. Ю. Рассказовая проза Александра Грина в контексте русской и мировой культуры. *Динамика языковых и культурных процессов в современной России*. 2016. № 5. С. 807–811.
41. Дикова Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: поэтика оксюморона : автореф. дис. ... канд. филол. наук : Екатеринбург, 1997. 19 с.

42. Динамов С. Современная авантюрная литература. *Красное студенчество*. 1926. № 2. С. 74.

43. Дмитриев В. А. «Зазеркальный» мир Александра Грина (к 85-летию первой публикации повести «Фанданго»). *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 210–220.

44. Дорошкевич В. А. «Крысолов» Александра Грина – произведение, содержащее необычное предвидение конца большевизма в России. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 61–65.

45. Дорошкевич В. А. Образ философии и все невозможное, следующее из него в рассказе А. Грина «Серый автомобиль». *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 115–120.

46. Дорошкевич В. А. О философских предпосылках творчества Александра Грина. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 67–71.

47. Дунаевская И. К. Главный предмет искусства – скульптура души. *А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии»*. Киров : Изд-во ВятГГУ, 2005. 284 с.

48. Дунаевская И. К. О «глубокой, древней музыке ощущения полноты жизни и совершенного спокойствия» А. С. Грина. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 96–131.

49. Дунаевская И. К. Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-изотерического прочтения А. Грина. *Наука и религия*. 1993. № 8. С. 52–55.

50. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. Рига : Зинатне, 1988. 168 с.

51. Ерофеев В. В. В поисках потерянного рая (Русский метароман В. Набокова). Журнал «Самиздат».

URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/v_poiskah_raya.shtml (дата звернения: 07.11.19).

52. Женнетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. Фигуры: *Работы по поэтике: в 2 т.* М. : Изд-во имени Сабашниковых, 1998. 944 с.

53. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир». Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. VII. с. 143–167. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib14> (дата звернения: 05.09.19).

54. Жуков П. Мы увидим алые паруса. К 70-летию со дня смерти Александра Грина. URL: <http://rusvera.mrezha.ru/423/3.htm> (дата звернения: 06.10.19).

55. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра) : дис. ... канд. филол. наук : Вологда, 1985. 215 с.

56. Зелинский К. А. Грин. *Красная новь*, 1934. № 4. С. 196–206.

57. Злочевская А. В «Мастер и Маргарита» М. А. Булгакова – оригинальная версия русского метаромана XX в. *Русская словесность*. № 2. М., 2001. С. 5–10.

58. Золотавкин Е. Алголь: звезда дьявола из созвездия Персея. URL: <https://biguniverse.ru/posts/algol-zvezda-dyavola-iz-sozvezdiya-perseya> (дата звернения: 05.09.19).

59. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1993. 64 с.

60. Иванов В. И. Голубой цветок. (Конспект лекций). *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 4. Брюссель, 1987, С. 739–741. URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/05misc/4_199.htm (дата звернения: 10.11.19).

61. Иванов В. И. Две стихии в современном символизме. *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 2. Брюссель, 1974, С. 536–561. URL: https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol2/01text/01papers/2_366.htm (дата звернения: 12.11.19).

62. Иванов В. И. О Новалисе. *Собрание сочинений в 4 томах*. Т. 4. Брюссель, 1987, С. 252–278. URL: http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_162.htm (дата звернення: 10.11.19).

63. Иванов В. И. Поэт и чернь. *Собрание сочинений в 4 томах*. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 709–714. URL: http://rvb.ru/ivanov/vol1/01text/03papers/1_177.htm (дата звернення: 20.11.19).

64. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. URL: http://adhdportal.com/book_2584_chapter_6_AVTORSKAJAMASKA.html (дата звернення: 22.04.19).

65. Ильинская Н. И. Готический след в малой прозе Александра Грина. *Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры : коллективная монография / под ред. И. И. Московкиной, Т. А. Шеховцовой*. Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 154–164.

66. Ильинская Н. И. Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксиома. 2017. Вип. 45. С. 80–85.

67. История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс : учебное пособие. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2006. 776 с.

68. Калинин В. М., Бувеская М. В. Гринландия Н. А. Кобзева. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада*. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 66–70.

69. Калицкая В. П. Моя жизнь с Александром Грином: Воспоминания. Письма. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2010. 256 с.

70. Калмыков С. В. Как и кто критиковал Грина. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада*. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 14–19.

71. Ким, Хён Ёнв. Теория метатекста и формы ее проявления в поэтике. *Acta Slavica Iaponica*, Tomus 21, Hokkaido University, 2004. pp. 202–213, URL: https://eprints.lib.hokudai.ac.jp/dspace/bitstream/2115/39437/1/ASI21_009.pdf (дата звернения: 20.11.19).
72. Киселев В. С. Метатекстовые повествовательные структуры в русской прозе XVIII – первой трети XIX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01. Томск, 2006. 48 с.
73. Ключерова А. О. Структура и функции метафор в произведениях А. С. Грина : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Нижний Новгород, 2019. 168 с.
74. Кобзев Н. А., Загвоздкина Т. Е. Поэтика прозы А. С. Грина : Симферополь : Крымучпедгиз, 2006. 160 с.
75. Кобзев Н. А. Грин и неоромантики. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 61–66.
76. Кобзев Н. А. Новелла А. Грина 20-х годов. Симферополь: Крымский архив, 1996. 81 с.
77. Кобзев Н. А. Ранняя проза А. С. Грина. Симферополь : Крымский архив, 1995. 72 с.
78. Кобзев Н. А. Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль. Кишинев : Штиинца, 1983. 139 с.
79. Ковина Е. В. Художественная картина мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2005. 22 с.
80. Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. М. : Наука, 1969. 296 с.
81. Ковский В. Е. «Я знаю всю его жизнь» (Воспоминания об А. С. Грине). *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 125–127.

82. Ковтун Л. Д. Автографы А. С. Грина в частных собраниях. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 21–26.

83. Ковтун Н. В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск : СФУ, 2013. 352 с.

84. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Псков, 2004. 18 с.

85. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Псков, 2004. 204 с.

86. Козлова Е. А. Проблема символаобразования в прозе А. С. Грина (образ «острова») URL: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_03_03_02.htm (дата звернения: 12.02.20).

87. Колотупова С. В. Вера Калицкая в кругу писателей-современников. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 97–106.

88. Конева А. Анализ на някои состояния в разказите на А. С. Грин. Език и литература. № 30 (5). София, 1975. С. 57–60.

89. Кораблина Ю. Н. Художественная картина мира в мемуарных произведениях В. П. Катаева : дис. ... канд. филол. наук : 10.10.01. Сургут, 2006. 177 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/khudozhestvennaya-kartina-mira-v-memuarnykh-proizvedeniyakh-vp-kataeva> (дата звернения: 22.12.19).

90. Костов Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе «Счастливая Москва». Хельсинки, 2000. 325 с. URL: https://imwerden.de/pdf/o_platonove_heli_kostov.pdf (дата звернения: 22. 09.20).

91. Крюкова М. И. Экфрастический тезаурус в прозе А. С. Грина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Екатеринбург, 2019. 23 с.

92. Кузьмина Н. А. К основаниям реконструкции индивидуальной поэтической картины мира (на материале творчества Ю. Левитанского). *Язык. Человек. Картина мира. Лингвоантропологические и философские очерки (на материале русского языка)*. Омск : Омск. гос. ун-т, 2000. С. 119–131.

93. Кушнірова Т. В. Жанрово-стильові особливості роману О Гріна «Блистающий мир». *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2010. Вип. 23. С. 86–90.

94. Лазарева В. В. Потенциал сценического воплощения художественной образности А. С. Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 151–154.

95. Левандовский А. А. Простая вера Александра Грина. *Вестник ПСТГУ. Серия II: История. История Русской Православной Церкви*, 2019. Вып. 86. С. 126–136.

96. Ливская Е. В. Мифопоэтическая система прозы А. Грина (на материале рассказа «Фанданго»). *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. Тамбов : Грамота, 2016. № 1 (55). Ч. 2. С. 26–28.

97. Литвинов Е. Религиозные мотивы в творчестве Александра Грина. *Studia Rossica Posnaniensia* 23, Познань, 1993. том XXIII. С. 47–52. URL: http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Studia_Rossica_Posnaniensia/Studia_Rossica_Posnaniensia-r1993-t23/Studia_Rossica_Posnaniensia-r1993-t23-s47-52/Studia_Rossica_Posnaniensia-r1993-t23-s47-52.pdf (дата звернення: 22. 05.20).

98. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения. *Вопросы литературы*. № 8, 1968. С. 74–87.

99. Лопуха А. О. Фантастический мир Александра Грина. Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского государственного университета, 1990. Т. 1. С. 112–114.

100. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. *Семиосфера*. СПб., 2004. С. 150–391.

101. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите». *Семиосфера*. СПб., 2001. С. 313–320.
102. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1 (Введение, теория стиха) *Учен. зап. Тартуского университета* : Вып. 160. *Труды по знаковым системам*. Тарту, 1964. 195 с.
103. Лотман Ю. М. Текст в тексте. Статьи по семиотике культуры и искусства / сост. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэль. СПб. : Академ. проект, 2002. С. 58–78.
104. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя. *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М., 1988. С. 251–293.
105. Ляхович А. В. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm> (дата звернения: 03. 05.20).
106. Ляхович А. В. Феноменология слова Александра Грина: к вопросу о связях слова и музыки. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 121–130.
107. Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : Вологда, 2004. с. 21.
108. Малыгина Н. М. Художественный мир Андрея Платонова. Москва, 1995. 94 с.
109. Марченко Д. Икона «Отрада и Утешение». Происхождение образа. *Православная жизнь*. URL: <http://pravlife.org/content/ikona-otrada-i-uteshenie-proishozhdenie-obraza> (дата звернения: 05.09.19).
110. Медведева Н. Г. Миф как форма художественной условности : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 1984. 172 с.
111. Медведева Н. Г. Мифологическая образность в романе А. С. Грина «Блистающий мир». *Филологические науки*, № 2. 1984. С. 24–30.
112. Медведева Н. Г. Мифологический неоромантизм А. Грина. Вымысел vs мимесис: *Очерки русской литературы XX–XXI вв.: А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова*. Ижевск, 2014. 128 с. (Академический час. Вып. 2).

113. Меднис Н. Е. Поэтика и семиотика русской литературы. М., 2011. URL: <https://culture.wikireading.ru/65257> (дата звернения: 07.11.19).
114. Мейлах Б. С. Философия искусства и художественная картина мира. *Вопросы философии*, № 7. 1983. С. 116–125.
115. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Наука, 1976. 407 с. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/melet1/03.php (дата звернения: 07.11.19).
116. Меликян М. М. Художественная структура бытия в метаромане Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы») : автореферат дис. ... канд. филол. наук : Иваново, 2006. 18 с.
117. Мельникова Л. А. Преодолев «нестерпимую привычность имен...» (собственные имена в творчестве А. С. Грина) *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 91–95.
118. Мельникова Л. А. Прилагательные, характеризующие пространственно-временные отношения, в художественном словоупотреблении А. С. Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 193–202.
119. Мельникова Л. А. Специфика словоупотребления в художественной прозе А. С. Грина. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 93–99.
120. Мельникова Л. А. Тайна «соседства слов» Александра Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 183–192.
121. Менделеева Д. «Возвращенный ад» Александра Грина. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/mendeleeva-vozvraschennyj-ad-grina.htm> (дата звернения: 17.08.19).
122. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. *Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. Кн. 3: Поэтика*

русского символизма. СПб. : Искусство, 2004. С. 59–96.
URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html> (дата звернення: 14.06.19).

123. Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. М. : Худож. лит., 1972. 192 с.

124. Михин А. Н. Роман Д. С. Мережковского «Александр 1»: художественная картина мира : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Магнитогорск, 2004. 225 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/roman-d-s-merezhkovskogo-aleksandr-1-hudozhestvennaja-kartina-mira.html> (дата звернення: 15.03.19).

125. Молитвенник для католиков латинского обряда. Bruxelles: Издательство «Жизнь с Богом», 1979. 81 с.

126. Морева Т. Ю. Конфигурация точек зрения в рассказе А. С. Грина «Серый автомобиль». *Мова і культура. (Науковий журнал).* К. : Видавничий дім Дмитра Бураго. 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 82–88.

127. Морева Т. Ю. О жанровых особенностях рассказа в стихах А. С. Грина «ЛИ». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія.* 2016. Вип. 75. С. 80–83.

128. Мусий В. Б. Жанровые особенности рассказа А. С. Грина «Отравленный остров». *Стратегии жанрового развития русской литературы в мировом историко-культурном контексте: сб. науч. статей Междунар. научно-практ. конф. Брест : БрГУ, 2017. С.151–155.*

129. Мусий В. Б. Мотивировка загадочного в рассказе А. С. Грина «Таинственная пластинка». *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Серія «Філологічні науки».* Вип. 35. С. 16–21.

130. Мусий В. Б. Проблемы искусства в произведениях Александра Грина. *Вісник ОНУ. Сер.: Філологія.* 2016. Т. 21, вип. 1(13).

131. Мусий В. Б. Рассказ А. С. Грина «Отравленный остров»: текст и подтекст. *Проблеми сучасного літературознавства.* 2016. Вип. 22. С. 151–158.

132. Мусий В. Б. Семантические оппозиции в рассказе А.С. Грина «Ночью и днем». *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 213–219.
133. Мусий В. Б. Субъективная модальность в рассказе А. С. Грина «Остров Рено». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Філологія*. 2016. Вип. 75. С. 69–74.
134. Ненада А. А. Александр Грин и художник Иван Куликов. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 56–60.*
135. Ненада А. А. «Предмет искусства – главный: скульптура души». *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 71–74.*
136. Нумано М. Гриномания и гриноведение в Японии. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 235–246.*
137. Озерная М. Символика в романе А. Грина «Бегущая по волнам». URL: <https://ozzsite.ucoz.ru/publ/26-1-0-44> (дата звернення: 15.09.2020).
138. Озкан В. Б. Метароман как проблема исторической поэтики : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Москва, 2013. 46 с.
139. Орищук Н. Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР: Идеологические мифы, их творцы и потребители : дис. ... доктора философии : Кентербери, 2006. 308 с.
140. Остапенко И. В. Природа в русской лирике 1960–1980-х годов: от пейзажа к картине мира: монография. Симферополь : ИТ «АРИАЛ», 2012. 432 с.
141. Панаиоти И. А. «...Когда-нибудь мы встретимся с тобой»: Александр Грин и Георгий Шенгели. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 82–89.*

142. Пантелькин В. П. «Дорога никуда»: роман А. Грина и гравюра Джона Гринвуда. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 33–45.

143. Пантелькин В. П. Круг чтения Александра Грина: Луи Шадурн. *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 38–48.

144. Пантелькин В. П. Л. Шадурн, А. Блок, В. Гюго и роман А. Грина «Бегущая по волнам». *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 46–58.

145. Пантелькин В. П. Роман Александра Грина «Дорога никуда». Поиски и находки. *А. С. Грин и судьбы романтики в мировой литературе*. Киров : ООО «Радуга ПРЕСС», 2016. 255 с.

146. Парамонова Т. А. Проза А. С. Грина как сверхтекстовое единство : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2009. 20 с.

147. Парамонова Т. А. Проза А. С. Грина как сверхтекстовое единство : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Самара, 2009. 226 с.

148. Парамонова Т. А. Сборник «Искатель приключений» (1916) в контексте сверхтекстового единства прозы А. Грина. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 109–117.

149. Паустовский К. Александр Грин. Год XXII. Альманах пятнадцатый. М., 1939. С. 10–430.

150. Пахарева Т. А. «Летний сад» А. Ахматовой: (анализ стихотворения). *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Вып. 7: К 120-летию со дня рождения поэта. Симферополь : Крымский архив, 2009. С. 91–100.

151. Первова Ю. А. Алые паруса в сером тумане. *Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли*. № 42 (147, 48), 1988. С. 143–186; 65–128.
152. Первова Ю. А. Две судьбы: Александр и Нина Грин. Биографические очерки. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2015. 624 с.
153. Перова Е. Ю. Сакральное время русской культуры: На материале современной русской духовной поэзии : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.02. Москва, 2000. 23 с. URL: <http://cheloveknauka.com/sakralnoe-vremya-russkoj-kultury#ixzz5kcy7hLgD> (дата звернения: 21.05.2019).
154. Петровский М. Романс и феерия. *Литература. Еженедельное приложение к газете «Первое сентября»*, 1997. № 24. С. 2–3.
155. Примочкина Н. Н. А. Грин и М. Горький: история литературных отношений. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 68–74.
156. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М. : Лабиринт, 2001. 144 с.
157. Пушкарева С. В. «Благородный герой» в творческом мире Александра Грина и «рыцарь духа» в поэзии Николая Гумилева. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 75–81.
158. Разумовская А. Г. Сад в русской поэзии XX века: феномен культурной памяти : автореф. дис. ... д-ра. филол. наук : 10.01.01. Санкт-Петербург, 2011. 31 с.
159. Раскина Е. Ю. Духовная наполненность путешествий в творчестве А. С. Грина и Н. С. Гумилева. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 143–150.
160. Ревякина А. А. Комментарии. *Грин А. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5*. Москва, 1991. С. 575–590.

161. Ревякина А. А. Некоторые проблемы романтизма XX века и вопросы искусства в послеоктябрьском творчестве Александра Грина : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Москва, 1970. 20 с.

162. Ревякина А. А. «Скульптура души...»: А. С. Грин о психологии творчества. *Res philologica: Ученые записки*. Вып. 6. / Отв. ред. Э. Я. Фесенко. Архангельск : Поморский университет, 2009. №6. С. 51–62.

163. Романенко В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина : дис. ... канд. филол. наук : Тирасполь, 1999. 241 с.

164. Саидова М. В. Поэтика А. С. Грина (на материале романтических новелл) : дис. ... канд. филол. наук : Душанбе, 1974. 290 с.

165. Сапрыгина Н. В. Идея Вечной Женственности в творчестве Александра Грина. *Проблемы сучасного літературознавства*. Вип. 13. 2004. С. 111–118.

166. Сапрыгина Н. В. Образ поэта-современника в рассказе А. Грина «Искатель приключений». *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 26–30.

167. Сапрыгина Н. В. Прототипы героев «Алых парусов»: психолингвистический поиск. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерк, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. 148 С. 47–54.

168. Сапрыгина Н. В. Шекспировские мотивы в творчестве А. С. Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 155–167.

169. Сборник акафистов. М. : Преображение, 1992. 703 с.

170. Свербілова Т. Г. Інтермедіальний аспект у пізніх новелах О. С. Гріна («Крысолов» і «Фанданго»). *Классические и постклассические литературные стратегии в пространстве современной культуры*: коллективная монография / под ред. И. И. Московкиной, Т. А. Шеховцовой. Х. : ХНУ имени В. Н. Каразина, 2017. С. 211–222.

171. Семибратов В. К. «Алые паруса» А. С. Грина в контексте эпохи. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С 27–32.

172. Смоленцев А. И. Высшая мера мечты («Алые паруса» Грина в координатах христианства). *Мечта разыскивает путь: материалы VI Гриневских чтений, посвященных 120-летию А. С. Грина*. Киров, 2001. С. 81–88.

173. Смолина Н. Ю. Художественная картина мира в поэме А. А. Блока «Возмездие»: структура и семантика : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Абакан, 2009. 20 с.

174. Соловьев В. С. «Неподвижно лишь солнце любви...»: Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников / Сост., вступит. статья, коммент. А. А. Носова. М. : Моск. рабочий, 1990. 445 с.

175. Сподарец Н. В. Мирообразовательный дискурс литературоведения: от мира произведения к авторским мирам поэтов серебряного века. *Мова і культура. (Науковий журнал)*. К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. Вип. 18. Т. V (180). С. 106–111.

176. Сукиасова И. Текстологическая работа над варианте на романа «Бегущая по волнам» от А.С. Грин», *Език и литература*, София. №25 (5), 1970, С. 33.

177. Суперанская А. В. Современный словарь личных имён: Сравнение. Происхождение. Написание. М. : Айрис-пресс, 2005. 384 с.

178. Темненко Г. М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой (Стихотворение «Летний сад»). *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник*. Вып. 7 : К 120-летию со дня рождения поэта. Симферополь : Крымский архив, 2009. С. 100–113.

179. Темненко Г. М. Трансформация архетипических представлений о вечной женственности в романе А. Грина «Бегущая по волнам». *Культура народов Причерноморья*. 2012. № 240. С. 153–156.

180. Топоров В. Н. Пространство и текст. Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–284.

181. Трахименок С. А. Красное в творчестве Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 168–172.

182. Трессидер Д. Словарь символов URL:
https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/508.php (дата звернения: 21.05.2020).

183. Тырышкина Е. В. Русская литература 1890-х – начала 1920-х годов: от декаданса к авангарду. Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск, 2002. 151 с.

184. Фомин А. А. О реминисцентных именах собственных в произведениях А. Грина. *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 100–108.

185. Фомин А. А. О смысловом потенциале поэтонима Моргана у А. Грина. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 131–142.

186. Фомин А. А. О смыслообразующем потенциале поэтонимов в рассказе А. С. Грина «Элда и Анготэя». *Александр Грин: жизнь, личность, творчество: статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2010. С. 76–87.

187. Фризман Л. Г. А. Грин и романтизм. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования* / Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 107–114.

188. Хализев В. Е. Теория литературы : Учебник. 4-е изд., испр. и доп. М. : Высш. шк., 2004. 405 с.

189. Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький : Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. 255 с.

190. Хрулев В. И. Романтизм А. Грина и его развитие : автореф. дис. ... канд. филол. наук : Москва, 1970. 17 с.

191. Хуторянская А. Д. Картина мира в современной гуманитарной науке. *Гуманитарные науки*, № 2, 2012. С. 4–17.
192. Царькова Ю. В уме своем я создал мир иной (Об особенностях «фантастического» мира А. Грина). URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/carkova-mir-inoj.htm> (дата звернения: 23.05.2019).
193. Царькова Ю. А. От «Красных парусов» к «Блистающему миру»: реконструкция замысла первого романа А. Грина. *Александр Грин: современный научный контекст*. URL: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_03_04_01.htm (дата звернения: 23.05.2019).
194. Цивьян Т. В. Сад: природа в культуре или культура в природе? *Натура и культура*. Тезисы конференции. М., 1993. С. 13–15.
195. Чернова Т. А. Художественная картина мира, «экологическая ниша» и научная фантастика. *Художественное творчество: вопросы комплексного изучения. Человек–Природа–Искусство*. Л. : Наука, 1986. 271 с.
196. Черновский А. Рец. на кн.: А. С. Грин. Белый огонь: Рассказы. *Книга и революция*, 1923. № 1. С. 53.
197. Шагинян М. С. А. Грин. *Красная новь*, 1933. № 5. С. 171–173.
198. Шевцова Г. И. Проблемы отношения человека и природы в рассказе А. Грина «Лунный свет». *Александр Грин: судьба и творчество. Статьи, очерки, исследования*. Сост. А. А. Ненада. Феодосия; М. : Издательский дом «Коктебель», 2008. С. 76–83.
199. Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина (мотивный аспект) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Елец, 2003. 21 с.
200. Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина (мотивный аспект) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Елец, 2003. 201 с.
201. Щеглов М. Корабли Александра Грина. *Новый мир*. 1956. № 10. С. 220–223. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/scheglov-korabli-grina.htm> (дата звернения: 26.05.2019).

202. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов, Андрей Белый. Томск, 1998. 288 с.
203. Эткинд Е. Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб. : Максима, 1997. 568 с.
204. Яблоков Е. А. А. Грин и М. Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита»). Научные доклады высшей школы. *Филологические науки*. 1991. № 4. С. 33–42.
205. Яблоков Е. А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». М. : МАКС Пресс, 2005. 148 с. URL: http://grinworld.org/salvatory/salvatory_06_00.htm (дата звернения: 28.05.2019).
206. Яловая Н. В. «С Грином у нее был роман»: Екатерина Бибергаль в судьбе писателя. *Александр Грин: творческая биография: Статьи, очерки, исследования*. Сост. А. А. Ненада. Феодосия : «Арт Лайф», 2014. С. 90–96.
207. Castaing P. L'évolution littéraire d'Aleksandr Grinde la décadence a l'idéalisme. Aix-en-Provence. Universite de Provence, 1997. 296 p.
208. Frioux C. Sur deux romans d'Aleksandre Grin .*Cahiers du monde russe et soviétique*, 1962. Vol. 3. № 4. P. 546-563. URL: https://www.persee.fr/doc/cmr_0008-0160_1962_num_3_4_1526 (дата звернения: 28.03.2020).
209. Kinga Koszada. Joseph Conrad and Aleksander Grin – a comparative study (based on novellas Heart of Darkness and Scarlet Sails). *Polilog. Studia Neofilologiczne*. Akademia Pomorska Słupsk, Polska, 2017. № 7. S. 119–130.
210. Litwinow J. Proza Aleksandra Grina. Uniwersytet A. Mickiewicza. Poznan, 1986. 172 s.
211. Luker N. Alexander Grin. Bradda, Letchworth, 1973. 125 p.
212. Luker N. Alexander Grin: The Forgotten Visionary. Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts, 1980. 94 p.
213. Malej I. Tradycje impresjonizmu w pejzazu Aleksandra Grina. *Slavia Orientalis*, 1995. № 44 (1). P. 39–56.

214. Martowicz K. The work of Aleksandr Grin (1880-1932): a study of Grin's philosophical outlook. A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of St. Andrews, 2011. 211 p.
215. Pollak S. Geograf krajow urojonych. Wyprawy za trzy morza. *Szkice o literaturze rosyjskiej*. Warszawa, 1962. S. 180–196.
216. Scherr B. P. Aleksandr Grin's "Scarlet Sails" and the Fairy Tale. *Slavic and East European Journal*, 1976. Vol. 20. № 4. P. 387-399.
217. Scherr B. P. The Literary Development of Aleksander Grin. (University of Chicago, 1973). 209 p.
218. Scherr B. P.; Luker N.J.L.; Ellis S. The Shining World: Exploring Aleksandr Grin's "Grinlandia". Nottingham: Astra Press, 2007. 189 p.
219. Villeneuve J. Le Telephone d'Alexandre Grine: Fuite et rumeurs dans la Russie revolutionnaire desannees. Tangence, 1997. № 55, P. 40–53.
220. Vocas, Z. Skrivnosti svet Aleksandra Grina in Franza Kafke. *Dialogi: Revija za Kulturo*. № 24 (10–11, 12). 1988. C. 96–101, 55–59.