

діалогових фрагментів тексту. Визначено роль авторських графічних виділень. Наведено розширене тлумачення семантики заголовка оповідання «Випадок на станції Кочетовка».

Ключові слова: творчість О. І. Солженіцина, «Один день Івана Денисовича», «Випадок на станції Кочетовка», художні деталі.

Bay Yan. Role of Art Detail in the A. I. Solzhenitsyn's Stories. On the materials of early stories «One day of Ivan Denisovich» (1962), «Accident on the station Kochetovka» (1962) art details that make specific signs of real and art time in the small writer's prose are analyzed. Specialities of representation of camp life in comparison with probable features of common world are examined. The role of detail in typization and generalization of events, characters, time and place of action is revealed. The way of forming moral-spiritual set of works by art details is traced. Linguistic analysis of descriptive and dialogue fragments of text is conducted. The role of author's graphic emphases is determined. Enlarged explanation of semantics of the «Accident on the station Kochetovka» story's name is given.

Key words: A. I. Solzhenitsyn's creation, «One day of Ivan Denisovich», «Accident on the station Kochetovka», art details.

Стаття поступила в редколлегию
12. 01. 2016 г.

УДК 821.161.1.09

Ольга Богданова

Имя Чехова и рассказ И. Бунина «Господин из Сан-Франциско»

В статье переосмыслиется традиционная идейная составляющая рассказа и предлагается новый взгляд на классический текст русской литературы. Имя А. П. Чехова напрямую связывается с историей создания рассказа и обстоятельствами, породившими философские размышления Бунина. Предлагается перейти от негативной аксиологии образа господина из Сан-Франциско, отказаться от социологической составляющей его оценочности, взглянуть на характер персонажа шире и увидеть за ним образ общечеловеческий, судьбу каждого человека – господина ли, слуги, писателя или художника, самого Бунина или Чехова.

Ключевые слова: русская литература начала XX века, А. П. Чехов, И. А. Бунин, проза, традиция, рассказ, идея, символ, деталь, элементы биографизма.

Постановка научной проблемы и её значение. Как известно, рассказ И. А. Бунина «Господин из Сан-Франциско» был написан сто лет назад. За столь длительный срок сложился устойчивый ракурс восприятия рассказа как текста с сильно выраженной социально-обличительной тенденцией, направленной на сатирическое изображение высших слоев загнивающего буржуазного общества или, несколько шире, – современного писателю капиталистического социума, развращенного богатством и роскошью. Один из современных серьезных критиков пишет: «Обычный быт парохода “Атлантида” изображен с сатирической злостью и мрачной символичностью. Хозяева жизни утопают в роскоши, целый день едят и спят, развлекаются на вечерних балах, совершенно не обращая внимания на многочисленных молчаливых и незаметных людей, которые обеспечивают, ухаживают, прислуживают <...> Примечательно, что все обитатели “Атлантиды” – люди без имен. Имена Бунин дает только простым итальянцам: коридорному слуге Луиджи, танцорам Кармелле и Джузеппе, лодочнику Лоренцо...» [4, с. 204]. Исследователи бунинского текста единодушны в том, что писатель (будто бы) действительно изобличает пороки развращенной буржуазии, (как будто бы) сочувствует угнетенному и бедному народу-труженику, вынужденному прислуживать и подчиняться высокомерным и равнодушным господам. Однако так ли это? Об этом ли рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско»?

Цель исследования – показать, что идейный замысел Бунина, его художественная – и человеческая – интенция были не просто иными, но кардинально противоположными, намного шире и глубже, что за безымянным господином из Сан-Франциско угадывается судьба (и имя) бунинского современника, памяти которого (без эксплицированного указания) и был посвящен рассказ.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования.

Главный герой рассказа Бунина действительно в продолжении всего повествования ни разу не назван по имени: «имени его ни в Неаполе, ни на Капри никто не запомнил...» [1, с. 75]. Он характеризуется как «господин» или «мистер». Только место («...из Сан-Франциско») «индивидуализирует» персонаж, причем не столько названием штата, сколько самим *использованием* уточнения. Однако название города заставляет задуматься, почему именно этот город, а не иной американский Сан-..., будь то Сан-Антонио, Сан-Диего, Сан-Хосе или др., избирает автор. На фоне прочих святых, в чью честь названы североамериканские города, имя святого Франциска выделяется тем, что он известен как последовательный сторонник аскетичной жизни, как основатель названного его именем «нищенствующего» ордена, возлагавшего на братьев строгий обряд бедности. И тогда указание на Сан-Франциско уже не кажется случайным, ибо тема богатства / бедности пронизывает текст, а в рамках художественного пространства рассказа уже с первой строки (с названия) порождает внутренний контраст, который опосредует все повествование. Первоначально незаметный этот контраст в рассказе будет не внешним (определяемым разностью сословно-социального положения героев), но внутренним, присущим всем и вся, природе и человеку, и, что принципиально важно, любому из представителей *того* или *иного* социального слоя изображаемого автором социума.

Уже начало повествования контрастно: герой из Нового Света отправляется в путешествие в Старый. Ему 58 лет, но он «только что приступал к жизни». До поры задуманного двухлетнего путешествия «он не жил, а существовал». Но и в «существование» героя Буниным заложен некий внутренний – ироничный – контраст: «существовал, правда, очень недурно».

В начале рассказа обнаруживает себя и сугубо личностный контраст: герой отправляется в путешествие с женой и дочерью (априори близкими и дорогими ему людьми), но – в форме несобственно-прямой речи – «проговаривается», что «конечно, он хотел вознаградить за годы труда прежде всего себя...» [1, с. 76]. И в этой фразе любопытно как уточнение «конечно», свидетельствующее о глубокой убежденности персонажа в собственной правоте, так и вся последующая форма высказывания. Библейское «возлюби ближнего, как самого себя» (почти) превращается в достоевско-лужинское «возлюби одного себя превыше других...» Но вслед за тем снова «переворачивается»: «однако [герой] рад был и за жену с дочерью» [1, с. 76]. Стилистическое мастерство Бунина обнаруживает себя в каждой строке текста – художник буквально играет словами.

Следуя критикам, можно было бы предположить, что нравственную черствость проявляет только господин из Сан-Франциско. Однако его жена и дочь, по самой женской природе более склонные к чувствительности и состраданию, в какой-то момент оказываются столь же бесчувственными, как и глава семейства. Так, при переезде из Неаполя на Капри, во время качки на «пароходике», жена господина из Сан-Франциско, лежа «на диванах в жалкой кают-компании», «страдала, как она думала, больше всех», «казалось, что она умирает» [1, с. 81]. В свете будущих трагических событий последняя фраза особенно знаменательна и символична.

Морской лайнер, на котором отправляется в путешествие герой, назван «Атлантида». Очевидно, что название не случайно. Критика называет пароход «современным ковчегом, где, окруженные небывалой роскошью, плывут в Европу хозяева мира...» [4, с. 204]. Однако «Атлантида» не столько ковчег, который во время всемирного потопа, как известно, сохранил для человечества «каждой твари по паре», сколько легендарно-исторический материк, о котором рассказал в «Диалогах» Платон. Атлантика, которую пересекает корабль на пути из Нового Света в Старый, порождает воспоминание об опустившейся на дно океана цивилизации Атлантиде, погибшей то ли в результате природных катаклизмов, то ли божьего гнева, настигшего атлантов за грехи и пороки.

День на «Атлантиде» изображается Буниным как *каждый день*, как жизнь в ее обычном течении. Неслучайно в рассказе о гигантском корабле постоянно звучат слова «как всегда», «снова», «опять», преобладают безличные или неопределенно-личные формы, множественное число существительных и прилагательных.

Поскольку жизнь на «Атлантиде» праздная (жизнь путешественников), то «главнейшей целью всего существования» на пароходе становится пышный обед, блестяще сервированный в «двухсветной зале». А после обеда – танцы, гаванские сигары и «ликеры в баре». Правда, и эта праздность обретает у Бунина двусоставность: накурившись «до малиновой красноты лиц», мужчины, в т. ч. и господин из Сан-Франциско, неспешно рассуждали о газетных новостях и «решали <...> судьбы народов» [1, с. 80].

Кажется, представители «высшего общества» противопоставлены (или должны быть противопоставлены, по мнению критики) «низшим слоям» – *служащим, обслуживающим, прислуживающим*. Между тем характер изображения слуг (несколько раз в духе Салтыкова-Щедрина названных «рабами») нисколько не менее резок и язвителен, чем при изображении состоятельных и повелевающих. Так, в баре на пароходе служили «негры <...> с белками, похожими на облупленные крутые яйца». Или «бои-китайцы»: «кривоногие подростки со смоляными косами». В подобных характеристиках (при желании) Бунин мог бы избежать тех оценочных дефиниций, которые приносят иронию и сниженность в описание прислуги, если бы только у писателя была задача выразить симпатию «угнетенному классу».

Нравственно-моральные составляющие характеров прислуги оказываются столь же сомнительными. В тот момент, когда госпожа из Сан-Франциско страдает от качки, мучается и думает о смерти, горничная, «прибегавшая к ней с тазиком», не скрывает равнодушия и своеобразного высокомерия — она «только смеялась». Еще более циничны шутки и кривлянья «коридорного» Луиджи возле двери номера только что умершего господина из Сан-Франциско. Его поведение в еще большей мере отвратительно, чем «обитанные лица» и не произнесенные вслух упреки за «непоправимо испорченный» вечер со стороны богатых постояльцев. И в этой связи приходит понимание того, что «безымянность» господина из Сан-Франциско и поименованность героев низших классов – явления одного порядка. Расхожие итальянские имена (типа Луиджи) столь же безлики, как немецкий Ганс или русский Иван. Неслучайно, о ярком с выразительно-картинной внешностью старике-лодочнике Лоренцо Бунин говорит, что он «не раз служил моделью многим живописцам»: он потому и «знаменит по всей Италии», что его внешность безупречно типична, т. е. безлика, по сути – «безымянна».

Бунин нивелирует те детали, которые могли бы стать сигналом принадлежности персонажа к тому или иному социальному классу. Так, возникает вопрос о капитане корабля – кто он? высший или низший? тот или иной? Уже по своему чину и исполняемой должности капитан оказывается посередине, «между». Для одних он «высший», ибо приказывает им, *повелевает*, для других – «низший», ибо в конечном итоге все-таки *служит* им. Встревоженным волнением океана пассажирам капитан только *кажется* спасителем и избавителем, умеющим повелевать не только персоналом, но и природными стихиями. Но недавняя трагедия «Титаника» (1912) заставляет понять, что его власть мнимая. Как иллюзорен и фальшив образ самого капитана: «рыжего человека чудовищной величины и грузности <...> похожего <...> на огромного идола» [1, с. 83]. Эпитет «рыжий» подсказывает необходимость осторожного отношения к герою (в художественной литературе, особенно в фольклоре, рыжеволосые герои чаще всего воспринимаются как лжецы и обманщики). Именно таковым и оказывается капитан, который, как станет ясно позже, тоже боится океана, оттого и прислушивается к успокоительно-утешительным звукам радиорубки. Эмоционально окрашенные маркеры внешности капитана – «чудовищной величины» и «идол» – моделируют образ, который окажется близок образу Дьявола, который появится в финале рассказа (и эпитет «рыжий» в этом образном ряду станет ярким и точным усилителем). Любопытно, что коридорный Луиджи, в отношении к капитану находящийся в положении «низов», описан Буниным *детально* похожим на него. Причалив к берегу Неаполя, «гигант-командир» появился на мостках судна и, «как милостивый языческий бог, приветственно *помотал* рукой пассажирам». Позже, описывая Луиджи, веселящего смешливых горничных, Бунин изобразит коридорного, обращающегося к умершему господину из Сан-Франциско с тем же жестом: Луиджи «легонько *помотал* свободной рукой в ту сторону...» [1, с. 85]. Вряд ли чуткий к слову Бунин мог не заметить этого. Подобие героев намеренно. Весьма показательным примером «стертости границ» между «верхами» и «низями» оказывается и образ метрдотеля на «Атлантиде». Он, несомненно, прислуга, хотя и особого уровня («принимал заказы только на вина»). Внешность его примечательна: он был «с цепью на шее, как лорд-мэр». И в таком сравнении заключены и ирония автора, и признак иллюзорности существования – причем не только на корабле, но в жизни, не только развращенных богатством «высших», но и людей из «низших» слоев.

Заметим, что фальшь у Бунина в «Господине из Сан-Франциско» – не антитеза правде. Мнимость и иллюзорность, лживость и обман – лишь части целого, единого и полнокровного мира. Это не осуждение и обличение фальши – это констатация двусоставности мира и человека, перемешанных и перепутанных в своих крайних полюсах. Доказательством служит и то, что природа, никак не

оцениваемая с точки зрения нравственных / безнравственных слагаемых, тоже оказывается у Бунина обманчивой, необъяснимо переменчивой и фальшивой по сути (см. пейзажные описания в рассказе).

Обыкновенно критиков привлекает картина «подводной утробы парохода», образы кочегаров, «облитых едким, грязным потом и по пояс голых <...> багровых от пламени», как свидетельство непосильного труда, который возложен на простых людей «хозяевами жизни». Однако Бунин видит иное. Эти полуобнаженные истопники, так же как и полуобнаженные декольтированные пары, «изгибающиеся в танго», – часть общей, единой «адовой» картины. И неважно, что «белые» и «чистые» находятся на верхней (первой) палубе, а «черные» и «грязные» – на нижней (девятой) – всё равно, по Бунину, это круги *ада*, будь то первый его круг или девятый. Неслучайно для воспроизведения пышности ресторана Бунин дважды использует слово «чертоги», в котором с малым напряжением прочитывается «корень», созвучный слову «черт».

Композиционно рассказ Бунина построен так, что «адова» картина мира прописывается художником троекратно, с небольшими вариациями повторяясь в сценах пребывания семьи из Сан-Франциско на «Атлантиде», в отеле в Неаполе и позже на Капри. Эта троичность уплотняет картину, насыщает эпизоды недостающими штрихами, складывает образ *единого* мира.

Сюжетно Бунин подчеркивает те же всеобщность и единство. В начале рассказа о своем 58-летнем герое автор говорит, что он «только что приступал к жизни», возлагал «все надежды на будущее», *начинал* жить. Отсюда его почти юношеское внимание к внешности, тщательность, с которой он подходил к своему отражению в зеркале: «Смокинг и крахмальное белье очень *молодили* господина...» [1, с. 89]. Однако сложные перипетии круизной жизни, дурная погода, сильная качка, «иерихоновы трубы» грохота и шума утомляют героя, лишают его сил. В финале, описывая все еще «крепкое <...> тело» господина, автор добавляет – «старческое». Герой словно проходит *цикл жизни* – и этот внутренний, «скрытый» сюжет действительно оказывается сродни размышлениям о «судьбах... народов». Если сострадание герою (или симпатия) в начале рассказа не были вполне зримыми, то к финалу печаль о нем (о человеке) очевидна: умирающий господин удостоен автором весьма не ироничного замечания: в его последние минуты художник наблюдает, как «потекла бледность по лицу умершего, и черты его стали утончаться, светлеть, – *красотой, уже давно подобавшей ему*» [1, с. 91].

Вдумчивое прочтение рассказа «Господин из Сан-Франциско» (со множеством не упомянутых здесь деталей) свидетельствует о том, что на примере жизни и смерти господина из Сан-Франциско Бунин задумывается не о социальных различиях, но человеческой судьбе вообще, об одиночестве и незащищенности в мире *любого* человека.

Между тем остается вопрос: как же рассказ о господине из Сан-Франциско связан с именем А. П. Чехова? Причин к тому много. Одна из них – умение Бунина по-чеховски взглянуть на мир, глазами писателя-врача увидеть проблемы человеческой жизни (и смерти). О себе Бунин писал: «Случалось, что ко мне находило “чеховское настроение”...» [2, с. 288]. Однако, упуская рассмотрение ряда других общностей, остановимся только на одном – на обстоятельствах смерти Чехова и восприятии их Буниным.

Когда критики говорят об истоках рассказа «Господин из Сан-Франциско», как правило, приводят слова Бунина: «...в начале сентября 1915 года живя в имении моей двоюродной сестры, в селе Васильевском, Елецкого уезда, Орловской губернии, почему-то вспомнил эту книгу <<Смерть в Венеции>> и внезапную смерть какого-то американца, приехавшего на Капри, в гостиницу “Quisisana”, где мы жили в тот год, и тотчас решил написать “Смерть на Капри” <...> И Сан-Франциско, и все прочее <...> я выдумал» [2, с. 276]. Между тем в одном из фрагментов «О Чехове» Бунин вспоминает 1901-й год и иной эпизод, когда, будучи в Крыму, он поселился в гостинице «Ялта» и «пережил очень неприятную ночь, – рядом в номере лежала покойница...». Тогда он много времени проводил у Чехова на Белой даче и вспоминал: «Чехов, поняв, что я перечувствовал за эту ночь, слегка надо мной подшучивал...» [3, с. 58]. Наконец, была и еще одна подобная смерть – смерть Чехова, которая тоже случилась *в отеле*, на курорте в Баденвейлере летом 1904 года.

Первый мемуарный очерк Бунина – «Памяти Чехова» – впервые появился в третьем сборнике товарищества «Знание» за 1904 г. (вышел в январе 1905). Но и через десять лет Бунин продолжал думать о Чехове, писал о нем в «записных книжках» и ежегодно частично опубликовал их в июле, в дни памяти. Как свидетельствуют дневники, рассказ «Господин из Сан-Франциско» как раз и был

написан после очередной годовщины со дня смерти Чехова (опубликован в октябре 1915). Отсылки к судьбе Чехова в тексте рассказа множественны и очевидны.

Опуская многие и важные детали, напомним, что в начале рассказа среди пассажиров «Атлантиды» упомянут некий «знаменитый испанский писатель» и что в конце повествования – в момент смерти господина из Сан-Франциско – рядом с ним в читальне оказывается шуршащий газетами «какой-то седой немец, похожий на Ибсена» [1, с. 89]. Незримый образ «некоего» писателя открывает и завершает повествование, со всей очевидностью вырисовывая композиционное кольцо, для чего-то нужное автору.

Бунин узнал о смерти Чехова из газет, но в дальнейшем тщательно собирал подробности о последних днях и минутах писателя. Что-то рассказывала и писала об этом О. Л. Книппер-Чехова, сопровождавшая мужа на лечение, что-то Бунин узнавал от знакомых. Одним из самых скорбных фактов, связанных с последними днями Чехова, было то, о чем сообщали «Русские ведомости»: в Москву, к месту захоронения, «тело великого русского писателя было доставлено в вагоне, на котором красовалась надпись “Для перевозки свежих устриц”».

Понятно, что Бунин не хотел оставить в литературе такие воспоминания о прощании с Чеховым. В записках «О Чехове» он писал о его смерти необыкновенно сдержанно и красиво: «Умер он спокойно, без страданий, среди тишины и красоты летнего рассвета, который так любил всегда. И когда умер, “выражение счастья появилось на его сразу помолодевшем лице...”» (несопоставимо, даже кощунственно, однако как напоминает: «черты его стали утончаться, светлеть, красотой, уже давно подобавшей ему»). В другом месте записок «О Чехове» Бунин упомянет о чеховской судьбе, «так одарившей его и так посмеявшейся над ним...» [3, с. 72]. Мемуарист не уточняет, что он имел в виду, но, кажется, и так ясно, что стоит за последними словами.

Обстоятельства грустной (хотя очень в духе самого Чехова) «комедии», которая развернулась вокруг доставки тела «домой, в могилу» (так сказано в рассказе), не могла оставить Бунина равнодушным. Подобно господину из Сан-Франциско, тело великого писателя было помещено в ящик (денег на гроб у вдовы, вставившей себе на курорте золотые зубы, не осталось). И много и мучительно думая об обстоятельствах смерти великого русского писателя, Бунин приходил к мысли о том, что безымянность главного героя более всего характеризует его как человека – не «маленького», не «большого», ни с древней кровью, ни без нее, в меру хорошего и в меру эгоистичного, но главное – человека. И завуалированность происхождением из далекой заокеанской страны не замутняла (для Бунина и, вероятно, для его современников) воспоминания об очень сходных обстоятельствах смерти другого человека.

Мелких крупиц, которые явно указывают на сопоставимость реальных и выдуманных обстоятельств, в тексте рассказа Бунина множество. Взять хотя бы нумерацию «самого маленького и самого плохого» номера в отеле на Капри, в который было положено тело господина из Сан-Франциско. Бунин четырежды на трех страницах назвал его номер – 43, причем дважды в одном абзаце. Странность этого обстоятельства не может не привлечь внимания. Кажется, он настойчиво повторял число 43 потому, что в его сознании бился номер «печально знаменитого вагона Д-1734», доставившего тело Чехова из Германии в Россию (вначале в Петербург), и в котором те самые цифры были представлены своей суммой, своей разницей и сами по себе – 1-7-3-4.

Малосущественным и неважным может быть сочтено упоминание «янтарного иоганнисберга», любимого господином из Сан-Франциско. Но если понять, что Бунин приводит название рейнского вина, производимого в окрестностях немецкого курорта *Johannisberg*, и сопоставить эту деталь с лечением Чехова на том же (Шварцвальдском) курорте в Германии, вспомнить последний бокал шампанского и сказанные Чеховым по-немецки слова «*Ich sterbe <Я умираю...>*», то и эта деталь может оказаться существенной.

Казалось бы, проходной и случайной должна быть фраза о теле умершего господина из Сан-Франциско: «Испытав много унижений, много человеческого невнимания, с неделю пространствовал из одного портового пакгауза в другой...» [1, с. 92] – однако именно через неделю, *пространствовал*, тело Чехова было доставлено наконец в Москву.

Причиной смерти Чехова принято считать туберкулез (чахотку). Между тем доктор Э. Шверер, лечивший Чехова в Баденвейлере, после его смерти выступил в местной печати и выдвинул предположение, что наряду с болезнью легких у писателя было большое сердце, «которое значительно хуже легкого». Т. е. смерть бунинского героя от сердечного приступа могла, кроме художественных, иметь и свои реальные предпосылки.

Выводы и перспективы дальнейших исследований. Такого рода деталей, более или менее существенных, известных и малоизвестных, в тексте Бунина множество. Но Бунин сознательно при-

глушает их, прячет за россыпью других деталей, отвлекая от имени Чехова и вместе с тем не давая забыть о нем. Он словно следует наказу Чехова – не произносить надгробных речей, а может быть, его прижизненному творческому завету – «быть в работе до аскетизма правдивым и простым» [3, с. 59].

Источники и литература

1. Бунин И. А. Господин из Сан-Франциско / И. А. Бунин // Бунин И. А. Полное собр. соч. : в 13 т. – Т. 4. – М. : Воскресенье, 2006. – С. 75–92.
2. Бунин И. А. Дневники. 1881–1953 / И. А. Бунин // Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. – Т. 9. – М. : Воскресенье, 2006. – С. 235–418.
3. Бунин И. А. Чехов [О Чехове] / И. А. Бунин // Бунин И. А. Полное собрание сочинений : в 13 т. – Т. 9. – М. : Воскресенье, 2006. – С. 56–73.
4. Сухих И. Н. Русская литература. XX век / И. Н. Сухих // Звезда. – 2008. – № 7–10 (№ 9 : Серебряный век: лики модернизма). – С. 202–247.

Богданова Ольга. *Ім'я Чехова та оповідання І. Буніна «Пан із Сан-Франциско».* У статті переосмислено традиційну ідейну складову частину оповідання й запропоновано новий погляд на класичний текст російської літератури. Ім'я А. П. Чехова безпосередньо пов'язано з історією створення оповідання й обставинами, які спричинили філософські роздуми І. Буніна. Запропоновано перейти від негативної аксіології образу пана із Сан-Франциско, відмовитися від соціологічного складника при його оцінках, подивитися на характер персонажа ширше й побачити за ним образ загальнолюдський, долю кожної людини – пана, слуги, письменника чи художника, самого Буніна чи Чехова.

Ключові слова: російська література початку XX ст., А. П. Чехов, І. А. Бунін, проза, традиція, оповідання, символ, деталь, біографізм.

Bogdanova Olga. *The Chekhov's Name and the Bunin's Story «The Gentleman from San Francisco».* The article «The Name Chekhov and I. Bunin's story “The Gentleman from San Francisco”» by O. V. Bogdanova contents rethinking traditional ideological component of the story and offers a new view on the classic text of Russian literature. The name of A. P. Chekhov directly associated with the history of the story and the circumstances that gave rise to Bunin philosophical reflections. The author proposes to move from a negative axiology of the image of the gentleman from San Francisco, to abandon the sociological component of his evaluation, to look wider at the nature of the character and to see into it every single person – a gentleman, a servant, a writer or an artist, Bunin or even Chekhov.

Key words: Russian literature of the early twentieth century, A. P. Chekhov, I. A. Bunin, literature, tradition, story, idea, symbol, detail, biographism items.

Статья поступила в редколлегию
08. 02. 2016 г.

УДК 821.161.2-31 Шевченко 1/7.08

Дмитро Боклах

Хронотоп Академії мистецтв у системі топосу Петербурга: семантика локального часопросторового континууму (на матеріалі повісті «Художник» Т. Шевченка)

У статті досліджено взаємозв'язок топографічного, психологічного, метафізичного хронотопу Академії мистецтв як складників топосу Петербурга. Проаналізовано специфіку художнього зображення й семантику часопросторового континууму Академії мистецтв.

Ключові слова: хронотоп, простір, топос, локус, часопросторовий континуум.

Постановка наукової проблеми та її значення. Місто репрезентує собою особливу конструкцію в просторі людства, але гігантського масштабу, щось таке, що можливо сприйняти лише протягом тривалого часу [8, с. 15]. Простір міста належить до найважливішого структурно-семантичного складника міста, надаючи йому антропологічного звучання. Дослідженню феномену міста та процесів урбанізації присвячено роботи філософів, психологів, культурологів М. Вебера,