

Section 8. Philology

*Aleksandrenko Viktoria Viktorivna,
National Pedagogical Dragomanov University,
senior lecturer at the Ukrainian Literature department
E-mail: aleksandrenko1972@mail.ru*

Semantic analysis of the prairie in the flash fiction of Dmitry Markovych

Abstract: The article discusses the semantic analysis of the prairie — widely spread dominant of the fictional world of Dmitry Markovych. Works such as “U naimy” and “Shmatok” were analyzed.

Keywords: prairie, landscape, sky, sea, church, semantics, works.

*Александренко Виктория Викторовна,
Национальный педагогический университет
им. М. П. Драгоманова, старший преподаватель
кафедры украинской литературы,
E-mail: aleksandrenko1972@mail.ru*

Семантика степи в малой прозе Дмитрия Марковича

Аннотация: В статье рассматривается семантика степи наиболее распространенной доминанты художественного мира Дмитрия Марковича. Проведено анализ образа степи в произведениях «У найми» и «Шматок».

Ключевые слова: степь, пейзаж, небо, море, церковь, семантика, произведение.

Образ степи относится к наиболее производительных и наиболее разработанных доминант художественного мира Дмитрия Марковича. Она рядом с константой «хутор» выносится в заголовок книги «По степям и хуторам» 1918 г., демонстрирует значительную широту семантических наполнений и художественных интерпретаций, предстает не просто фоном, а особым сакрализованным пространством, организованным по собственным законам.

Стоит отметить, что степь в ментальном сознании украинца имеет архетипное значение, соотносительно с основными вехами национальной истории. Важнейшие аспекты такого восприятия степи рассмотрено в монографии Александра Бороня защищает «Поэтика пространства в творчестве Тараса Шевченка». Ученый опирается на опыт предшественников, в частности С. Крымского, который отмечает: «Киевская Русь родилась на берегу большого степного океана, начинается у Великой Китайской стены и заканчивается долиной Дуная вблизи Альп, то есть охватывает два континента». Эта степь была источником постоянных нападений кочевников и поэтому рассматривалась русинами, как «тьма внешняя», как «бездна», «хаос» [2, 104]. «Такой опыт рецепции степи, — продолжает А. Боронь, — не мог быстро забыться, однако с течением времени он испытывал существенные

трансформации, подчиняясь логике исторического развития, которая заключалась в постепенном и необратимом освоении когда бесконечных, а затем строго измеренных территорий украинской степи. Эти этапы общеизвестны. Самым ярким из них и длительным по времени был период колонизации степи казаками. Именно этот «золотой век» казацкой вольницы был надежно зафиксирован народным сознанием, в которой свобода, независимость от любой власти, кроме собственной общины, стали на долгие времена ассоциироваться со степью» [1, 52].

Принимая во внимание эти этапы осмысления архетипа степи, нетрудно заметить, что оба они представлены в творчестве Д. Марковича. Такое внимание писателя к топосу степи объясняется, по нашему мнению, многими факторами и их взаимодействием: прежде личным опытом автора и автобиографическими факторами, однако не меньшей степени — особой значимостью степи как сакрализованного пространства для украинской ментальности. Можно утверждать, что в творчестве прозаика в полной мере воплощены подсознательные, во многом рудиментарные представления о степи как пространстве смерти и пространство свободы. В каждом из этих случаев степь мыслится как сакрализованная, в отличие от «домашнего» профанного пространства, где действуют свои, отличные от общепринятых, в социуме, законы.

Главной характеристикой степи в фольклорных произведениях и профессиональной литературе остается его безграничность, что уподобляет степь к морю. Два равно-великие пространства часто отождествляются, наполняются подобным содержанием, противопоставляются замкнутости, ограниченности города, дома и тому подобное. Заслуживает внимания пейзаж-преамбула, что открывает образок «У найми»: «Нема краю широкому, вільному степу. Простягся він рівний-рівний від кучугурів Діпрових аж до самого Сивашу, уперся в його, став неначе на годину, а далі перекинувся через Сиваш, задавив його своєю величезною рівнотою і простягся вже вільно далі і далі, зачепив річечки Молочну, Дін і пропав десь... Коло самого моря лежить він — неначе залицяється з ним, широким і таким же вільним: як два брати, один тихий, до оселі прихильний, а другий — ворог хати...» [4, 44].

Описывая часть степи вблизи Сиваша, писатель несколькими штрихами задает доминанты дальнейшего повествования — слезы и кровь, которые вводятся в пейзаж как компоненты сравнения, соотнесены с «верблюжки» (портулаком). Задав таким образом содержанию доминанты текста, Д. Маркович разворачивает их в мотиве смерти, введенном в пейзаж многократным повторением различных грамматических форм глагола «умирать»: «Тільки Сиваш своєю важкою, сивою, як мертве око, хвилею лиже жовтий і попелястий берег» [4, 46]. Таким образом, степь мыслится рассказчиком как пространство смерти, но в то же время — и как сакральное пространство, ведь картину умирания природы художественно аргументировано мотивом Божьей кары. Неурожай и голод, подчеркивает рассказчик, посланные людям в наказание за грехи.

Д. Маркович, творчество которого составляет интересный переход от народничества и реализма к модернистской эстетике, постоянно оперирует глубинными символами, укоренившихся в национальную мифопоэтику. Так, сцена ухода Анны и Марыси из села содержит прямые и косвенные указания на такие константы украинского метателного сознания, как сердце, ворон, могила, степь. Сердце и ворон (с вороном сравнивает Анна своего маленького сына Ивашка, который боится, что Марыся замерзла: «Дурне, бач, крика, як ворон, — промовила Ганна, а серцю щось говорило: «Не йди!»» [4, 54]) выполняют в данном фрагменте функцию прорицатель, что соответствует смысловому наполнению этих констант во многих фольклорных произведениях, тогда как церковь и могила возникают своеобразными вехами, маркируют постепенный переход из обжитого человеческого пространства в сакральное пространство степи, подчиненной другим законам.

Начало путешествия предшествует пейзаж, выдержанный целиком в реалистическом духе: «Надворі падав маленький сніжок. Сонця не було ще: тільки на світ благословлялось. Вітерець північний потроху дмухав» [4, 54]. Примечательно, что героиню, как и ее маленького сына,

мучают плохие предчувствия, но она решает идти в село. Первой вехой, которая символизирует переход в другое пространство, является церковь: «Вийшли. Коло церкви помолились Богу й пішли за село» [4, 54]. Уже на данном этапе констатируется безграничность степи, которая соотносится с бесконечностью двух других стихий — моря и неба: «Куди не глянеш — рівно-рівно. Небо заволокло хмарою білою, і не розбереш, де те небо починається і де безбережне снігове море кінчається» [4, 54]. Такое отождествление начала и конца, неба и земли, верха и низа свидетельствует об осуществлении перехода из профанного человеческого в сакральный степной простор. Однако на этом этапе «человеческие» пространственные маркеры еще сохраняют свою значимость. В данном случае они представлены архетипным образом могилы: «Проїшли вже й могилу на третій верстві — степ далі ще рівніший і краю йому немає» [4, 54].

Пространственный образ могилы в прозе Д. Марковича не имеет такого значения, как, скажем, в творчестве Тараса Шевченка, и все же на нем стоит остановиться подробнее. Несмотря на неявную символизацию могилы в исследуемом рассказе, следует отметить, что писатель (очевидно, подсознательно) развивает пространство произведения в ключе предыдущей литературной традиции, представляемой прежде мифопоэтикой Тараса Шевченка. При беглом прочтении образка «У найми» упоминание о могиле может быть воспринято как обычное замечание, что касается места действия, но глубинный анализ произведения позволяет выявить символические подтексты, понятны только во взаимосвязи этого пространственного символа с другими топосами и локусами произведения. А. Боронь в монографии выделяет основные значения пространственно-символического образа могилы в творчестве Тараса Шевченко: могила возникает в основном как компонент более широкого пространства (степи, пейзажа, Украины); она выполняет роль медиатора между небом и землей; составляет сакральное пространство в противовес профанному (исследователь отмечает, что постоянной оппозиции здесь не существует — в роли профанного пространства могут выступать самые разнообразные объекты — овраг, перекрестки и т. п.) [1, 61–66]. Так или иначе, могила структурирует художественное пространство, во многих случаях приобретая значение помежия. Произведение Д. Марковича «У найми» убедительно иллюстрирует этот тезис. Не случайно, что метель, которая в человеческом пространстве была слабым ветерком, начинается именно «за могилой». Ветер, еще одна доминанта динамического пейзажа, предстает как своеобразный символ разбушевавшейся стихии стирает границы и уничтожает ориентиры: «Несеться вітер хуртовиною, забира з собою легенький сніжок з землі, забирає й той, що пада з неба, й несе його назустріч подорожнім» [4, 55]. Таким образом, степь перестает восприниматься как географическое понятие и превращается в своеобразный параллельное

измерение. Ее отличия от пространства села отмечает рассказчик: «Літом степ чудовий, хороший, а все ж якийсь таємничий, а снігом критий — суворий, страшний» [4, 55]. Степь предстает не просто территорией, отличной от обжитой определенными характеристиками (свободное пространство, безлюдье и т. п.), но и местом, где значимыми являются категории, не представляют такого веса для человека, который находится в пространстве города, села, жилья. К ним относится способность ориентироваться, знание дороги: «Заблудила ... страшне слово у степу: нема страшнішого!» [4, 57]. Возвращение из степного пространства в пространство человеческое также маркировано определенными материальными объектами, однако теперь это не архетипные образы церкви и могилы, а запруда, мельницы и, наконец, человеческое жилье. Резко отличается и тон повествования — если выход из села, начало блужданий Анны и Марыси оформлены как объективированное изложение от третьего лица, то завершение этого пути составляет сочетание отчаянного внутреннего монолога героини, близкого к потоку сознания, и сжатых замечаний рассказчика, которые приближаются к драматической ремарке.

Степь как пространство смерти встречается и в другом рассказе писателя — «Шматок», где вновь возникает мотив одиночества и гибели среди разбушевавшейся стихии. Здесь, как и в ранее рассматриваемом образке, находим противопоставление степной бесконечности замкнутому пространству дома. Эти пространственные измерения соотносятся как открытость/замкнутость, тепло/холод. Доминантами степного пространства выступают ветер и дождь, в то время как дом хозяина конкретизируется через элементы обжитой территории: двор, крыльцо, дом. Поэтому физическая несостоятельность хозяина рассмотреть с рундука то, что происходит в степи, в художественной ткани произведения приобретает метафорическое значение — это уже «слепота сердца», духовная неспособность сытого человека увидеть страдания народа. Такая метафоризация бытового плана усиливается, с одной стороны, приемом умолчания (атагас, отчитываясь перед хозяином о событиях прошедшего дня, не рассказывает ему о смерти мальчика, хотя и он сам, и его товарищи тяжело переживают эту потерю), а с другой — введением в структуры текста

медицинского заключения, имитирует канцелярский язык (один из любимых художественных эффектов Д. Марковича) и таким образом демонстрирует обесценивание человеческой жизни в обществе, ориентированном на материальное обогащение.

Таким образом, пространство (в данном случае – степи и – шире – природы) превращается в средство морально-этической характеристики персонажей. Такую функцию художественного пространства отмечает Ю. Лотман: «Поскольку ... художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических моделей, появляется возможность нравственной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства возникает уже как своеобразная двухплановую метафора» [3, 10]. Ю. Лотман выражает этот тезис относительно произведений Н. Гоголя. Интертекстуальные связи с гоголевскими «Мертвыми душами» отчетливо прослеживаются и в «Весне» Д. Марковича, в частности в лейтмотиве дороги и сцене встречи героя с двумя женщинами — молодой и пожилой. В образе девушки, как и у Гоголя, акцентировано свежесть мировосприятия, свободу. Образ Нади органично соотносится с картиной весенней природы, девушка радуется солнцем и каплями росы, падающие с деревьев.

Степь в творчестве Д. Марковича относится к ведущим пространственным образам-символам, что наряду с концептом «Хутор» составляет основу художественного мира автора. Эта доминанта представляет целый ряд значений, укоренившихся в архетипное ментальное украинское сознание, — степь становится и пространство смерти («У найми», «Шматок»), и как образное соответствие свободы, ассоциированное с духом казачества («Весна», «На Вовчому хуторі»).

Образной антитезой степи в творчестве прозаика выступает замкнутое пространство, прежде всего комната, дом, жилье, а также город. Степь приобретает признаки сакрального пространства, организованного по своим законам, тогда как названные антитетичные образы имеют признаки пространства профанного. Соответственно, и герои, принадлежащие к обеим пространственным моделям, маркируются противоположными портретными, психологическими и моральными характеристиками.

Список литературы:

1. Боронь А. Поэтика пространства в творчестве Тараса Шевченка/Александр Боронь. – М.: Агентство «Украина», 2005. – 152 с.
2. Крымский С. Как менялись представления о пространстве и времени/С. Крымский//Философская и социологическая мысль. – 1989. – № 1. – С. 104–106.
3. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя/Ю. Лотман//Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1968. – Вып. 209. – С. 5–50.
4. Маркович Д. Сочинения. Кн. 1./Дмитрий Маркович. – М.: Издательское т-во «Колокол», 1918. – 250 с.