

8. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное: [пер. с англ. А. Хомик] / Джозеф Кэмпбелл. – К. : София, Ltd, 1997. – 336 с.
9. Медведева И., Шишова Т. “Гарри Поттер”: стоп (попытка экспертизы) / Ирина Медведева, Татьяна Шишова. – М.: Пересвет, 2003. – 48 с.
10. Неверов А. Made in Хогвартс // Итоги. – 2002. – № 15 (305) / Александр Неверов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2002/15/96022.html>. – Загол. з екрану.
11. Образцов П., Батенева С. АнтиГарриПоттер / Петр Образцов, Саша Батенева. – М. : Яуза, 2005. – 288 с. – (Анти Мулдашев).
12. Одышева А. С. Библейские мотивы в цикле сказок Дж.Роллинг о Гарри Поттере / Анастасия Одышева // Littera Terra. – Екатеринбург, 2008. – Вып. 4. – С. 183–186.
13. Плужников А. Кто ты, мальчик со шрамом? / Алексей Плужников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusk.ru/st.php?idar=112748>. – Загол. з екрану.
14. Приходько О. Поттериада та/чи Біблія //Дзеркало тижня. – 2002. – № 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.zn.kiev.ua/nn/show/377/33474/>. – Загол. з екрану.
15. Ратке И. Гарри Поттер и расколдовывание мира / Ратке И. // Вопросы литературы. – 2005. – № 4. Июль-август. – С. 149–160.
16. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і в'язень Азкабану / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 384 с.
17. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і напівкровний принц / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2009. – 576 с.
18. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і Орден Фенікса / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 816 с.
19. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і таємна кімната / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 348 с.
20. Ролінг Дж. К. Гаррі Поттер і філософський камінь / Джоан Кетлін Ролінг: [пер. з англ. В. Морозова]. – К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2010. – 318 с.
21. Сенников П. Гарри Поттер. Опасность Магии / Павел Сенников [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://harrypotter.moy.su/publ/stati/statja/pravda\\_o\\_garri\\_pottere\\_dejstvitelno\\_li\\_dzhoan\\_rouling\\_satanistka/3-1-0-4](http://harrypotter.moy.su/publ/stati/statja/pravda_o_garri_pottere_dejstvitelno_li_dzhoan_rouling_satanistka/3-1-0-4). – Загол. з екрану.
22. Фромм Э. Душа человека / Эрих Фромм. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
23. Хайфилд Р. “Гарри Поттер” и наука. Настоящее волшебство: [пер. с англ. Б. Кобрицова и М. Финогенова] / Роджер Хайфилд. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 448 с. – (Серия “Маскульт”).
24. Abanes R. Harry Potter and the Bible: The Menace behind the Magic / Richard Abanes. – Camp Hill: Horizon Book, 2001. – 275 p.
25. Drexler Ch., Peter T., Walser A. und Wandinger N. Leben, Tod und Zauberstab. – Minster: Lit, 2004. – 144 p.

*Summary.* The article deals with the problem of occult motifs in Potteriada by J. Rowling and the analysis of the author's concept of “white magic” as a manifestation of post-modern secular consciousness.

*Key words:* mass literature, secularization, Occult plot as the concept reality.

УДК 82-1 (470)

*И.Н. Черников*

## **ЯВЛЕНИЕ ИЗОМОРФНОСТИ И ЖАНР РОМАНА Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО “АНТИХРИСТ (ПЕТР И АЛЕКСЕЙ)”**

*Явище анамнезиса у історіософському символістському романі “Антихрист (Петро та Олексій)” Мережковський розглядає як шлях, який веде до “безпосереднього” осягнення сутності всіх особливостей духовного і матеріального світу. Час правління Петра слугує Мережковському приводом щодо філософського і міфопоетичного розмірковування про вічне і неминує у людській природі. Задача статті, яка пропонується увазі, – продемонструвати, як впливають на формування жанру історіософського роману явища ізоморфізму (в окремих фрагментах твору та системі його образів).*

*Ключові слова: історіософський символістський роман, Мережковський, роман “Антихрист (Петро та Олексій)”, ізоморфність, жанр.*

Один из жанрообразующих признаков романа Д.С. Мережковского “Антихриста (Петра и Алексея)” как историсофского символистского романа – анамнезис. Роман воспринимается как сложная система отношений, где всё соотносится друг с другом, а прошлое и настоящее находятся в состоянии типологических соответствий и аналогий.

Проблема жанрообразующей роли метампсихоза в завершающем трилогию “Христос и Антихрист” историсофском произведении не рассматривалась в качестве специального предмета исследования, хотя указанная тема так или иначе затрагивалась на уровне отдельных наблюдений [1; 5] и в различных аспектах изучения символистской прозы Мережковского [2; 7]. Задача предлагаемой статьи – показать, как влияют на формирование жанра историсофского романа явления изоморфизма (в отдельных его эпизодах и в образной системе).

В романе “Петр и Алексей” Мережковский не исключает время из своего повествования, но как бы уравнивает “настоящее” и “вечное”, растворяет то, что было, в том, что есть, сближает в символическом содержании образов то, что было в отдаленные времена и то, что происходит в России в XVIII столетии.

Одна из главных тем романа – тема “кончины мира. Мережковский осознавал некие смутно-тревожные настроения в петровской эпохе резких реформ, когда император крепкой рукой вздыбил боярскую Русь и повлек её через великие потрясения в западное будущее.

В “Петре и Алексее” мы находим прямые современные Мережковскому адекваты историсофского плана – это деспотизм управления, религиозные искания, оппозиционность народного характера, власть кесаря над церковью и т.п. Впервые в русской литературе Мережковский изображает ницшеанское государство-Антихрист, которое он будет осуждать в финале произведения.

Россия, как полагает царевич Алексей, – страна, в которой обосновался Антихрист. Это произошло в период царствования Петра I, который носит личину глубоко верующего, а вместе с тем издевается над православием и губит его. Не случайно подьячий Докукин обращается к царевичу Алексею с “мольбой всех погибающих, оскорбляемых и озлобляемых”, “воплем всего народа о помощи”. Царевич обещает “все сделать, чтобы облегчить народ” (324; здесь и далее ссылки на текст романа даются по изданию [4] – в круглых скобках).

Петр I из породы “антихристов”, путешествующих по страницам первой исторической трилогии. Но если “антихрист” Юлиан поддерживается язычниками, а “антихрист” папа Борджиа оправдывается автором, то Петра нарекает “антихристом” народ, в глазах которого царь предал православную веру.

Мережковский видел в Петре первого русского революционера, который больше разрушал, нежели строил – недаром современники царя расценивали его деяния, как деяния Антихриста: “(архимандрит Феодосий. – И.Ч.) Всё-то заговоров, бунтов ищет. А того не видит, что весь бунт от него. Сам он первый бунтовщик и есть. Ломает, валит, рубит с плеча <...>. Сколько людей переказнено, сколько крови пролито!” (480).

По масштабу личности Мережковский уподобляет Петра Леонардо: “Дневник Петра напоминал дневники Леонардо да Винчи”. Как и его великий предшественник эпохи Возрождения, Петр умеет делать всё: “Петр обходил и осматривал всё. Проверял в оружейной палате, точно ли записан калибр чугунных ядер и гранат <...>, налиты ли внутри салом флинты и мушкеты <...>. По запаху различал достоинство моржового сала, на ощупь – легкость парусных полотен <...>. Говорил с мастерами, как мастер. Доски притесывать плотно. Выбирать хотя б двухгодовалые <...>. Вогерсы сшивать нагелями сквозь борт. По концам класть букбанды, крепить в баркгоуты и внутри расклепывать... Дуб надлежит в дело самый добрый <...>. В пеньковых амбарах брал из бунтов горсти пеньки <...>. различал по-мастерски <...>. Канаты корабельные <...> делать надлежит из самой доброй и здоровой пеньки” (593, 594). Даже во сне Петр занимается кораблестроением. Об этом ему говорит его “Катенька”: “Всё – вода, морские экзерциции, корабли, галиоты <...>, паруса да мачты <...>. И во сне-то тебе нет покою: о делах корабельных печешься!” (598).

Россия в “Петре и Алексее” – страна, вовлеченная в перипетии европейской истории со всеми ее особенностями. Европа же оказалась после столетий смуты, кризисов и войн на раздорожье: Старый Свет утратил бога “старого”, но “нового” бога так и не обрел. Такой же лишенной “бога” оказалась и вовлеченная Петром в европейскую орбиту Россия. Привел Россию на этот лишенный божественного начала путь Петр, который в изображении Мережковского вовсе не человек XVIII века, а скорее человек рубежа XIX и XX веков. Мережковский ретроспективно экстраполирует на предыдущие столетия социокультурную ситуацию Серебряного века. Под видом исторических лиц Мережковский, по сути дела, изображает своих современников; его дворяне начала XVIII

века такие же интеллигенты, как и сам автор. Они только ищут “почвы”, но не столько в родной земле, сколько – в метаистории.

В замкнутом мире символиста Мережковского всё со всем связано, одно или подразумевает другое, или вытекает из него: “вся мировая история может быть прочитана как разворачивающийся миф” [8, 49]. Так, российская история рассматривается автором “Петра и Алексея” в свете библейского мифа об Отце и Сыне (“какую планиду Бог наслал, что отец на сына, а сын на отца”), “печати антихристовой” (“сказано: даст им знаменье на руке, и кто примет печать его, тот власти не имеет осенять узы свои крестным знаменьем, но связана рука его будет не узами, а клятвою – таковым нет покаяния”) (359, 361). Архетип “отца и сына”, выступая устойчивым фактором авторского сознания Мережковского, во многом становится одним из ключей к пониманию произведения. Художественная интерпретация данной семантической структуры в поэтике текста манифестирует важные грани в сложнейшей историософской концепции романа. В “Петре и Алексее” Мережковский воплощает в одном тексте космогонию и эсхатологию мира, созданного Петром, мотивируя событиями прошлого катастрофу в настоящем и “конец времен” в будущем. Далекое прошлое, настоящее и будущее представляются Мережковскому нечто единое. Непрерывное, одно из другого вытекающее – в этом ярко и полно проявляется свойство историософского мышления автора.

Еще одна особенность жанра историософского романа может быть обнаружена в структуре сюжета “Петра и Алексея”: она представляет собой последовательность событий, объединяющих микрокосм (человека) и макрокосм (человечество в исторической перспективе).

В “неомифологическом” историософском романе сильны мотивы всеобщей взаимосвязанности явлений, даже отдаленных одно от другого продолжительным промежутком времени. Так, сквозной образ прекрасной статуи, проходя красной нитью через все части трилогии “Христос и Антихрист”, способствует скреплению цикла: “Она (статуя Венеры. – И. Ч.) была и здесь все такая же, как на холмах Флоренции, где смотрел на нее ученик Леонардо да Винчи в суеверном ужасе; и как еще раньше, в глубине Кападокии, близ древнего замка Марцеллума, в опустевшем храме, где молился ей последний поклонник ее, бледный худенький мальчик в темных одеждах, будущий император Юлиан Отступник <...>. С того самого дня, как вышла из тысячелетней могилы своей, там, во Флоренции, шла она все дальше и дальше, из века в век, из народа в народ <...>, пока <...> не достигла последних пределов земли – Гиперборейской Скифии, за которой уже нет ничего, кроме ночи и хаоса. И утвердившись на подножии, впервые взглянула <...> на этот странный город <...>, на эти черные, сонные, страшные волны, подобные волнам подземного Стикса. Страна эта не похожа была на ее олимпийскую светлую родину, безнадежна, как страна забвения, как темный Аид” (339-340).

По мысли З. Минц, “петровское государство – имитация Запада. Великолепные дворцы и парки Петербурга – лишь фасад „погибельного“ нищего города <...>, петровские „шутейные“ обряды <...> – невольная пародия на великое веселье европейского карнавала. Не воплотив Добро, петровская Россия не может воплотить Красоту” [6, 23].

На “церемониальные речи” придворных о “новоцарствующем граде”, о “России <...>, метаморфозис или претворении” Петр отвечает в духе символистского метампсихоза о “вечном возврате”: “изложил <...> мысль, которую слышал недавно от философа Лейбница и которая ему очень понравилась – „о коловращении наук“: все науки и искусства родились на Востоке и в Греции; откуда перешли в Италию, потом во Францию, Германию и, наконец, через Польшу в Россию. Теперь пришла и наша черед. Через нас вернутся они вновь в Грецию и на Восток, в первоначальную родину, совершив в своем течении полный круг” (345-346).

Царевич с ужасом осознает, что “богиня Венус” похожа на “дворовую девку Афроську”: “Белое голое тело богини показалось ему таким знакомым, как будто он уже где-то видел его и даже больше, чем видел: как будто этот девственный изгиб спины и эти ямочки у плеч снились ему в самых грешных страстных, тайных снах, которых он перед самим собой стыдился. Вдруг вспомнил, что точно такой же изгиб спины, точно такие же ямочки плеч он видел на теле своей любовницы, дворовой девки Евфросиньи <...>; это белое голое тело <...> показалось ему таким живым, страшным и соблазнительным, что он потупил глаза. Неужели и ему <...> богиня Венус когда-нибудь явится ужасающим и отвратительным оборотнем <...>” (352, 351).

“Художественно-психологическая реальность” (З. Минц) преломляется, в сознании царевича Алексея происходит окончательное падение богини любви. Алексей невольно сравнивает тело беломраморной “Венеры” с телом своей крепостной любовницы Афроськи, в лице которой “было что-то козье”, – девицы, которой он овладел силой и которая его презирает, а в итоге и предает. Вспыхивает, как молния, изоморфная деталь-лейтмотив: “Ему (царевичу. – И. Ч.) казалось, что он летит с нею (Евфросиньей. – И. Ч.), ведьмой, *белой дьяволицей*, в бездонную тьму <...>. Он знал, что это – гибель, конец всему, и рад был концу” (выделено мною. – И. Ч.) (585).

Окончательно укрепится Алексей в том, что “простая холопка” Евфросинья это “Петербургская Венус – Белая Дьяволица”, в невольном итальянском изгнании: “В четырехугольнике

дверей, открытых на синее море, тело ее (Евфросиньи. – И.Ч.) выступало, словно выходило, из горячей синевы морской, золотисто-белое, как пена волн. В одной руке держала она плод, другую опустила, целомудренным движением закрывая наготу свою, как Пеннорожденная. А за нею играло, кипело синее море, как чаша амвросии, и шум его подобен был вечному смеху богов <...>. Это была девка Афроська и богиня Афродита – вместе. “Венус, Венус, Белая Дьяволица!” – подумал царевич в суеверном ужасе <...>, и, сам не понимая, что делает, – он еще ниже склонился перед ней и поцеловал ей ноги, и заглянул ей в глаза, и прошептал, как молящийся: – Царица! Царица моя!..” (558, 559, 560). Страсть царевича Алексея к Евфросинье носит абсолютно самоубийственный характер.

В историософском символистском романе, каковым безусловно является “Петр и Алексей”, наблюдается выявление глубинных начал, смыслового единства исторических эпох, создаются основания для переключки между современным поколением и уже отзвучавшими голосами давних времен.

Царевич расценивает державные действия отца как попытки возродить “Римское царство”: “Иисус Христос ударил и разорил Римское царство и разбил в прах глиняные ноги. Мы же паки созидаем и строим то, что Бог разорил. Несть ли то – бороться с Богом”. Алексей фиксирует в дневнике всё, что сблизает, по его мнению, Петра с “римскими кесарями”. Вот празднуют “Полтавскую викторию”, а в Москве “воздвигнуто некое подобие *ветхо-римского храма с жертвенником* – добродетелям Российского бога *Аполло и Марса*”, “*ветхоэллинское капище*”; “В оном же триумфованьи представлена Политиколепная Апофеозиз Всероссийского *Геркулеса* <...>. Пути желает в *Олимп*”. Всё чаще Алексей думает о “ложном царе”, “Антихристе”, “истинном хаме”, “антихристовом пришествии” (выделено мною. – И.Ч.) (455, 454).

Содержательные линии трилогии “Христос и Антихрист” сходятся воедино, когда беглый царевич оказывается в Италии: “Он испытывал чувство, подобное тому, которое рождает музыка <...>, в <...> очертаниях Везувия, который курился белым дымом и вспыхивал красным огнем, как потухающий жертвенник *умерших, воскресших и вновь умерших богов* <...>. Выехав из лунного золота, возвращались они к темному берегу. Здесь у подошвы горы, была запустевшая вилла, построенная во времена *Возрождения*, на развалинах древнего *храма Венеры* <...>. В черной тени *изваяния богов* белели, как *призраки* <...>. Воды фонтана <...> падали в море, капля за каплей; как тихие слезы, – словно там, в пещере, плакала *нимфа*, о своих погибших сестрах. И вся эта грустная вилла напоминала темный *Элизиум*, подземную *рощу теней*, кладбище умерших, *воскресших* и вновь умерших *богов* <...>. Послышался звук мандолины и песня <...>. Эту песню любви сложил *Лоренцо Медичи Великолепный для триумфального шествия Вакха и Ариадны*” (выделено мною. – И.Ч.) (537, 539, 540). Перемещение героев в иной топос культуры – Италию – это не только пространственное удаление, внешний уход от России, но и другой виток самопознания и познания другого национального мира. Феномен итальянского путешествия несет в себе и общекультурный смысл: италофильство было типичным для России во все времена, в том числе и на рубеже XIX – XX веков.

Эпоха Леонардо и время Юлиана Отступника как бы “просвечивают” сквозь приземленную действительность эмигрантского житья-бытья Алексея и дворовой девки Афроськи, которая грезит о “веничках свеженьких березовых да после баньки медку вишневого”. Контраст этой символистской двупланности осознает царевич: “Царевич слушал <...>, глядел на виллу и невольно усмехался: странно было *противоречие этих будничных грез и призрачной действительности*” (выделено мною. – И.Ч.) (539, 540).

Это не единственный возврат к уже бывшей ситуации, о чем свидетельствуют картины и плафон в приемной покровителя беглого царевича: “Картина была плохая, снимок со старинного произведения ломбардской школы, ученика учеников Леонардо. В этой обесмысленной, но все еще загадочной усмешке (девушки с полотна. – И.Ч.) отразилась последняя тень благородной гражданки Неаполя, моны Лизы Джоконды”. (562).

На уровне структуры текста концепция “циклического времени” в символизме соответствует прием “лейтмотива”, реализующий спиральное возвращение и одновременное варьирование “вечно одного и того же”. “Неомифологическое” сознание отличается “замкнуто-циклическим отношением ко времени” [3, 6]. Концепция составляет не внешний фон произведений, а в значительной мере определяет их внутреннюю структуру, стилистику и композицию.

Время в историософском символистском романе циклично, что обуславливает двойственное, логически противоречивое отображение некоторых эпизодов: одно и то же событие описывается и как неповторимое, уникальное и как повторенное бесчисленное множество раз. Так моделируется картина вечно повторяющегося разнообразия.

Отмеченный модернизацией образ Тихона, символизирует (как и в случае с Алексеем) гибельность соединения интеллигенции с народом. Воспитанный старообрядцами, Тихон непрестанно испытывает преследующее его апокалипсическое “чувство конца”. Вот Тихон

становится свидетелем раскольниковского “братского схода для совещания о спорных письмах Аввакумовых”. Эпизод “схода” изоморфен сценам религиозных дискуссий, инспирированных императором Юлианом (роман “Юлиан Отступник”): тот же фанатизм участников, их ортодоксальность: “Диакон Федор обличал Аввакума в ереси. Старец Онуфрий, ученик Аввакума обличил в том же диакона Федора. Последователи Федора, единосущники, обзывали онуфриан трисущниками, а те в свою очередь поносили единосущников кривотолками. И учинилось великое рассечение <...>, раздор церковный <...>. С раннего утра до полудня прели единосущники с трисущниками, но ни к чему не пришли <...>, не только единосущники трисущникам, но и братья братьям в обоих толках готовы были перервать горло из-за всякой малости: крестообразного или троекратного каждения, ядения чесноку в день Благовещенья <...>, воздержания попов от луку <...>, правила не сидеть в говении <...>, чтения вовеки веком, или вовеки веков – из-за каждой буквы, запятой и точки в старых книгах <...>. Начали богословием, кончили сквернословием <...>. На мужичьем соборе в Ветлужских лесах спорили почти так же, как четырнадцать веков назад, во времена Юлиана Отступника, на церковных соборах при дворе византийских императоров” (выделено мною. – И.Ч.) (660-661, 662, 665, 666).

Художественное пространство символистского романа складывается из топографических и онирических картин; оно служит средством для выражения как внешнего, так и внутреннего мира действующих лиц. В ожидании “красной смерти” Тихон вспоминает “далекое”: “Припомнился <...> спор <...> о Комментариях Ньютона к Апокалипсису <...> и слова <...>, которые отозвались тогда в душе Тихона таким предчувственным ужасом: “В то самое время, когда Ньютон сочинял свои Комментарии, – на другом конце мира <...> в Московии, дикие изуверы, которых называют раскольниками, сочиняли <...> свои комментарии к Апокалипсису и пришли почти к таким же выводам, как Ньютон. Ожидая <...> кончины мира и второго пришествия, одни из них ложатся в гробы и сами себя отпевают, другие сжигаются <...>, в этих апокалипсических бреднях крайний Запад сходится с крайним Востоком и величайшее просвещение – с величайшим невежеством <...>, конец мира приближается <...>, всё на земле истребится огнем <...>”. Воспаленное сознание искателя истины и правды сближает образ императора и образ гениального художника, возникает своеобразный “мостик” между второй и третьей частью трилогии “Христос и Антихрист”. “Лионардо Давинчи” и “исполин в кожаной куртке голландского шкипера” (то есть Петр I. – И.Ч.) сближаются в “далеких воспоминаниях”: “В обоих лицах было что-то общее, как бы противоположно-подобное: в одном – великое созерцание, в другом – великое действие разума” (678-679).

Тихон ощущает себя “младенцем рождающимся, мертвецом воскресающим <...>. Он понял, что церковь старая не лучше новой, и решил вернуться в мир, чтоб искать истинной церкви” (687). В изоморфном варианте искания Тихона идут параллельно с тем, что происходит с царевичем: жить по законам империи Петра юноша не может и поэтому выбирает путь странника из народа и, презирая житейские выгоды, бежит со старцем Корнилием за Волгу, в леса, искать истину. Официальная церковь с Петром вместо Христа его, как и Алексея, отвращает.

Тихона не увлекают и сектантские изыски. Его повергают в шок хлыстовские радения с несостоявшимся человеческим жертвоприношением. Хлыстовский Христос Аверьянка – “зверь, дьявол, Антихрист”, хлыстовская богородица Акулина Мокеевна, чей голос “глухой и таинственный, как будто говорила сама „Земля – Земля, Мати сырая”” (739).

Таким образом, при проведении анализа генологической функции метампсихоза в историософском символистском романе Мережковского “Петр и Алексей” можно увидеть, какую роль играют явления изоморфизма на жанровом уровне. Под влиянием романной архитектоники (роману, как известно, открытая дидактичность не присуща) изоморфность переосмысливается, модифицируется и преломляется “призмой” жанрового разногласия. Следует заметить, что прием символизации явлений позволяет воспринимать роман как многоуровневую систему отношений, где всё соотносится друг с другом, а прошлое и настоящее находятся в состоянии типологических соответствий и аналогий.

Перспективным будет исследование жанрообразующей роли иных генологических составляющих заключительной части трилогии Мережковского “Христос и Антихрист”.

#### Список использованных источников

1. Долинин А. С. Дмитрий Мережковский / А. С. Долинин // Русская литература XX века (1890 – 1910) / Под редакцией проф. С. А. Венгерова: в 2 кн. – М. : XXI век – Согласие, 2000. – Кн. 1. – С. 279-340.
2. Колобаева Л. А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) / Л.А. Колобаева // Д. С. Мережковский : мысль и слово. – М. : Наследие, 1999. – С. 5-18.
3. Лотман Ю. М. Феномен культуры / Ю. М. Лотман // Семиотика культуры : труды по знаковым системам. – Тарту, 1978. – Т. 10. – С. 3-17.

4. Мережковский Д. С. “Антихрист (Петр и Алексей)” / Д. С. Мережковский // Мережковский Д. С. Собрание сочинений : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 2. – С. 319-759.
5. Минц З. Г. О некоторых “неомифологических” текстах в творчестве русских символистов / З. Г. Минц // Минц З. Г. Поэтика русского символизма. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 59-97.
6. Минц З. Г. О трилогии Д.С. Мережковского “Христос и Антихрист” / З. Г. Минц // Мережковский Д. С. Христос и Антихрист : трилогия. – М. : Книга, 1989. – Т. 1. – С. 5-26.
7. Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. / В. В. Полонский – М. : Наука, 2008. – 288 с.
8. Ханзен-Леве А. Русский символизм : система поэтических мотивов : мифопоэтический символизм : космическая символика / А. Ханзен-Леве. – СПб. : Академический проект, 2003. – 816 с.

*Summary. The phenomenon of anamnesis in the historiosophic Symbolist novel “Antichrist (Peter and Alexei)” is viewed by Merezhkovski as a path leading to the ‘direct’ osmosis of all specifics of the world, spiritual and material. The time of Peter’s reign serves as a reason for Merezhkovski to make a philosophical or mythopoetical speculation on the eternal and imperishable in human nature. The goal of the article is to show how the historiosophic novel genre is influenced by the phenomenon of isomorphism (in several episodes of the book and in its system of characters).*

**Key words:** *historiosophic Symbolist novel, Merezhkovski, the novel “Antichrist (Peter and Alexei”, isomorphism, genre.*

УДК 1751 81'44

О.І. Чернікова

## **КЛАСИФІКАЦІЯ ЗВУКОВИХ ПОВТОРІВ ЯК СКЛАДОВОЇ ПОЕТИКИ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІЄНА)**

*Явище звукового повтору – важлива складова поетики художнього мовлення та художнього тексту. Завданням статті є вирішення проблеми відсутності класифікації звукових повторів у художньому тексті за трьома аспектами: формальним, семантичним та функціональним. Класифікацію зроблено на матеріалі творів англійського письменника Дж. Р. Р. Толкієна.*

**Ключові слова:** *звуковий повтор, фонетичні ітеранти, звукобуква, алітерація, Дж. Р. Р. Толкієн.*

Звуковий повтор як частковий випадок звукової організації (звукової сторони, звукового складу) художнього тексту розглядався, серед перших, дослідниками-літературознавцями початку ХХ століття – Й. М. Бріком (автором терміну “звуковий повтор” та першої класифікації звукових повторів [3]) та А. Белім (автором поняття “звукообраз” [1]). Звуковий повтор як частковий випадок звукової організації художнього тексту розглядався і в останні десятиліття: наприклад, Ю. М. Лотман звернувся до феномену звукового повтору у своєму дослідженні “Анализ поэтического текста” [7, 71].

В силу своєї багатогранності звуковий повтор потребує чіткої та повної класифікації, однак на сьогодні її не існує [9; 8].

Завданням нашої статті є представлення класифікації звукових повторів у художньому тексті у формальному, семантичному та функціональному аспекті.

У нашій науковій розвідці основною досліджуваною одиницею являються пари (групи) лексичних одиниць, що пов’язані звуковим повтором. Такі пари (групи) слів ми пропонуємо називати фонетичними ітерантами (ітерант – від англ. *iterant*, те, що повторюється). Ми пропонуємо позначати цим терміном сполучення двох або більше слів у художньому мовленні, що поєднані одним із видів звукового повтору та розташовані в межах одного-двох речень у тексті, або одного-чотирьох віршованих рядків у віршованому художньому мовленні. Деколи фонетичні ітеранти можуть існувати в межах одного слова, якщо воно складне (наприклад, слово *lamplit*, що складається з *lamp* (світильник) та *lit* (освітлений, осяяний)).

У межах фонетичних ітерантів ми розглядатимемо більш дрібні одиниці, що являються носіями звукових повторів. Це, насамперед, *фонема*, що є складовою звукообразальної лексики