

УДК 821.161.1+821.12

Абрамович С.Д.

ТИТАНИЧНОСТЬ ВУЛКАНА У РОЗАНОВА И МАРИНЕТТИ

С вулканом искони неразрывна идея разрушения, хотя именно с мифом о Гефесте связано и древнее представление о том, что можно стать «кузнецом своего счастья»¹. В формировании нашей культуры особую роль сыграл крупнейший вулкан континентальной Европы – Везувий. Со времен Плиниев в литературно-художественных интерпретациях данной темы господствует панорамный ракурс: акцентируется хрупкость цивилизации и малость человека перед мощью земных недр. «Глазами Плиния» увидели ситуацию потрясенные помпейскими раскопками художники и писатели XIX века («Последний день Помпеи» К. П. Брюллова и «Извержение Везувия» Ю. К. Дала); не обошлось тут и без влияния театра, столь тогда популярного: господствуют панорамный взгляд, многофигурность, активность пейзажа, динамика композиции; в общем, живопись эта как бы тяготеет к эпико-драматическому измерению – характерно, что В. Скотт назвал картину Брюллова «необычной, эпической». Величественное по звучанию стихотворение А. Пушкина «Везувий зев открыл...» навеяно именно картиной Брюллова. В романе Э. Бульвер-Литтона «Последние дни Помпеи» тоже наблюдается известная монументализация: параллель между геологической и духовной катастрофами. В XX веке интерес к теме возобновляется в кинематографе, успешно воплощающем эти «эпико-драматические» моменты. Но, в общем, исключая героизацию отдельных персонажей, все это строится на категории ужасного и является модификацией представления о всеобъемлющей смерти, тщетности гедонизма и усилий разума. Экзистенциальные вопросы, стимулированные помпейской катастрофой, традиционно трактуются *sub specie aeternitatis*.

На фоне этой традиции выделяются очерк русского литератора В. В. Розанова «Чудовище» и стихотворение итальянского поэта Ф. Т. Маринетти «Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану», созданные в начале XX века в формате модернистской программы: объединяет эти разные по жанру и образу мира произведения сосредоточенность на субъективно-личностном переживании. Целью статьи является сравнительный анализ этих двух произведений, которые по содержанию и пафосу своему, а в чем-то даже и по жанровой структуре, все же явственно сопрягаются.

Данный вопрос не затрагивается ни исследователями Розанова, ни исследователями Маринетти; никогда не был он и предметом компаративистического интереса. При этом очерк Розанова вообще как особый текст никогда не исследовался. Отправными точками для нашей работы могут послужить лишь некоторые наблюдения, сделанные в последнее время исследователями Розанова и Маринетти.

Так, нельзя не согласиться с С. Хатчингсом, полагающим, что разница картины мира у русского и западного писателя определена в немалой степени преобладанием в западных католических и протестантских культурах иных, нежели православные, культовых традиций [15]: Розанов есть как бы живое тому подтверждение. Верно указывает и на стремление В. Розанова к «не-человеческой» мере вещей Н. Грякалова: «Розанов <...> внутри модернистского художественного проекта, который реализовывался либо как андрогинный, либо как неопримитивистский, становится на сторону последнего» [2, 125]. На этом пути он разрушает традиционные литературные структуры, в частности, привычные способы эпической наррации. Тот же С. Хатчингс отмечает, что Розанов пишет не для читателя, а для себя, восстает против самой сути нарративной литературы, отрицая сюжет, ориентированный на «другого» [15]. Н. Казакова справедливо считает, что новизну стиля Розанова определило увлечение журналистикой [4] – в самом деле, очерк «Чудовище» писался для газеты «Новое время».

Что же до Маринетти, то Б. Кроче недаром назвал футуризм «антиисторизмом»: историю и культурную традицию, столь важные для Розанова, итальянский автор воспринимал враждебно. Этот общий постулат присутствует во всех доступных нам работах о Маринетти. Важны для нас также и некоторые последние наблюдения, касающиеся последовательности провокационной эстетической программы, изложенной как в творчестве, так и в теоретических манифестах ведущего итальянского футуриста [14]: это явно не тот случай, когда манифест писателя противоречит его творческой практике. Оказывается также, что неистовый ниспровергатель традиций

вполне непринужденно разрабатывал мотивы из «Энеиды» Вергилия и «Неистового Роланда» Л. Ариосто (сб. «Занг-тум-тум») [16]; к вопросу о диалоге Маринетти с традицией мы еще вернемся. Но его программное стихотворение не так уж часто привлекает сегодня исследователей.

А ведь сопоставление очерка Розанова и стихотворения Маринетти дает возможность уяснить немало важного. В первом случае перед нами – натуралистический прозаический очерк (в котором, впрочем, восхождение на Везувий как таковое описано довольно скудно, но зато подробно изложены связанные с ним авторские переживания; к слову, современниками тут же была отмечена глубоко субъективная, образно-художественная манера автора «Итальянских впечатлений» [12, с. 428]). Во втором случае объектом анализа выступает лирическое стихотворение, пронизанное пафосом борьбы с природой и преодоления древнего страха перед ней. Но очерк Розанова явственно лиризирован, а стихотворение Маринетти имеет столь же явственное эпико-драматическое звучание, что сближает эти тексты. В то же время здесь вырисовываются и принципиальный рубеж между постсимволистским и авангардистским сознанием, и перспектива сопоставления двух национальных образов мира. Отчетливее вырисовываются в таком сопоставлении и подробности движения региональной (европейской) литературы, сформированной греко-римской и христианской культурными традициями. Наконец, этот материал позволяет глубже уяснить особенности функционирования индивидуального стиля в рамках модернистского направления.

Отметим прежде всего, что оба литератора-современника ощущают в обществе и культуре некие «подземные гулы». И не случайно обоих притягивает именно вулкан (Везувий и Этна), живой символ катастрофичности в сознании европейца.

Розанов в том же 1909 году, когда им был написан очерк о подъеме на Везувий, определяет современность так: «...момент того, что можно именовать «великою революцією», *движущеюся от Китая до Пиренеев, и суть которой заключается в каком-то великом умирании всего прежнего, в великом рождении чего-то всего нового*» [12, 294]. И в том же 1909 году в первом манифесте нового течения звучит слово Маринетти: «*Нет ничего прекраснее борьбы. Без наглости нет шедевров. Поэзия наголову разобьет темные силы и подчинит их человеку <...> Мы стоим на обрыве столетий!.. Так чего же ради оглядываться назад? Ведь мы вот-вот прорубим окно прямо в таинственный мир. ... Да здравствует война – только она может очистить мир. Да здравствует вооружение, любовь к Родине, разрушительная сила анархизма, высокие Идеалы уничтожения всего и вся! Долой женщин! <...> Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки. Долой мораль, трусливых соглашателей и подлых обывателей!*» [7].

У Розанова масштабы Везувия тотчас же нарушают привычные мерки путевого очерка. Читатель, вслед за нарратором, который чувствует себя вырванным из повседневного измерения жизни («петербургская Шпалерная улица», «Россия», «Европа») и вступает в исполинское, враждебное жизни, подлинно «расчеловеченное» пространство. Восхождение к кратеру Везувия Розанов строит как резкую смену привычной точки видения, движение вверх, и прозаический фуникулер превращает художественное пространство очерка в путь инициации, религиозного постижения праматери титанов Геи-Земли: «*Везувий был прямо перед глазами; огромный, очевидный <...> Это не были бока вулкана, а как бы целая страна, уезд, перековерканный, изломанный, черный, отвратительный и страшный. Чувство планетности нашей жизни вдруг охватило меня <...> Вообще чувство земного шара, особое космическое чувство, устранено из нашего психического состава; это чувство огромное, ужасное, новое – и вдруг оно полезло в меня, маленького, бессильного его вместить и, однако, долженствующего вместить <...> Земля, о, какое ты чудовище!*»; «*... это – орган, чирей, болячка, полная огненного гноя*» [12, 79]. Сентиментальный стереотип «природы-матери» испаряется, уступая место паническому ужасу: «*Почти сейчас же и до конца поднятия мною овладел такой ужас, какого я никогда не испытывал. Это не был страх смерти, это было страшное положение, совершенная отмена прежних условий жизни и наступление новых*» [12, 81]. При этом Розанов наделяет склоны Везувия некой «божественной» витальностью, но здесь – не христианская благостность, а языческое ощущение природы как исполинского и опасного чудовища, несущего смерть. Жуткой достоверности его существованию придает то, что «божественное чудовище» это, как и человек, уязвимо, подвержено страданию; здесь акцентированы черты уродства, судорожности, в частности, делается прозрачный намек на сходство застывшей лавы с испражнениями: «*Его извержения, в их холодном, черном цвете, в самом деле напоминают до гадких подробностей о какой-то минутно бурной болезни планеты, что-то неудобное сожравшей и не смогшей переварить сожранное*» [12, 80]. Архаический опыт чувственно-«языческого» постижения Природы как сугубо «материального» объекта (или «витального существа») писатель отторгает как путь, губительный для живого духа: «*Назад! Дальше отсюда! Домой! <...> Не хочу этого, ни теперь и никогда!*» [12, 83].

«Движение вверх» становится основным ракурсом и у Маринетти. Но его Авиатор не «ползет» к кратеру, а пролетает над ним. «Полет – это еще и удаление от земли, отрыв от ритма, шумов

и запахов города, столь принципиальных для раннего футуризма; это возвышенное уединение провоцирует метафизические и экзистенциальные переживания» [5, 24]. Более того, это обретение «полетной» точки зрения можно рассматривать как модификацию классической темы восхищения поэта Музой. Для Маринетти принципиально важен отрыв от земной почвы, обретение крыльев, и это крылья «рукотворные», крылья аэроплана². Маринетти с энтузиазмом устремляется к борьбе с самим земным тяготением. В стихах 1908 г. «Аэроплан Папы» воспет полет над Италией (начиная от Этны). В «Первом манифесте футуризма» ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов. А в сборнике 1915 г., названном тем же провокационным словосочетанием «Аэроплан Папы», появляется и «Авиатор-футурист...»; автор именует себя сыном титана, но особую почитения ни к «папаше», ни к тем, кто ползает по его телу, не проявляет:

*Я лечу к тебе, Вулкан. Мне смешон
твой зловецкий, утробный, яростный хохот чревоуещателя.
Пойми – ты надо мной не властен!
Я знаю – ты хотел бы завладеть мною,
ухватить меня своими щупальцами,
опутать сетями горячей лавы,
словно какого-нибудь честолюбивого мечтателя
из тех юнцов, что карабкаются по твоим склонам...*
[9, 43].

Господствующая эмоция в очерке Розанова – элементарный страх «твари дрожащей» перед лицом физической смерти, панический ужас. У Маринетти же исчезает не только этот тип страха, но и страх перед грехом, богобоязненность; его Авиатор проникнут пафосом богоборчества: «Я не боюсь символов и предзнаменований» [9, 44]. Но при этом Авиатор напоминает первобытного дикаря, который, идя на охоту, громкими криками прогоняет собственный страх и провозглашает собственную непобедимость:

*Я – футурист, могучий и непобедимый,
вознесенный ввысь сердцем неистовым и неустоимым.
Я – почетный гость за столом Авроры,
я насыщаюсь зрелищем многоцветных ее плодов,
я переносюсь через полдни – дымящиеся пирамиды бомб,
я преследую закаты – бегущие армии, захлебывающиеся в крови,
я волоку за собой тоскливые, рыдающие сумерки³.*
[9, 44].

При этом Авиатор, как и нарратор у Розанова, остро ощущает мифологическую, первобытную витальность вулканического пейзажа, его «священное безобразие», титанический масштаб его опасности:

*Я парю в самом средоточии, в мрачном твоём зеве,
между твоих гигантских губ, вздымающихся как высокие горы.
Я спускаюсь всё ниже, ниже,
вокруг меня сдвигаются всё тесней
твои чудовищные распухшие дёсны...*
[9, 44].

Тем не менее, верно сказано, что у Маринетти – «невнятно-привлекательный образ освобождения» [11, 27]. Поэт сохраняет если не религиозное, то суеверное представление о predeterminedности, лежащей в основе бытия. Вулкан остается оракулом, владеющим тайнами судьбы и истории; человек, при всей дерзостности и уверенности в себе («Руки мои твердо лежат на рычагах»), не в состоянии знать и решить свою судьбу:

*О Вулкан!
Сбрось со своего лица эту маску из фосфорических бородавок!
Зашевели мощными мышцами твоего огромного рта
и прорычи, прореви, возвести мне мою судьбу,
скажи – в чем назначенье и долг племени моего?*
[9, 45].

При этом основоположную для Модерна идею титанизма человека и культ научно-технического прогресса писатели восприняли по-разному.

Для Розанова отрыв от земли страшен. Как в дохристианской славянской мифологии, у него Мать Сыра Земля неизменно рядом с человеком, и никакая техника тут ничего не изменит: «Механические средства передвижения, сделав физически безопасным поднятие на него, не только не сократили, но до известной степени впервые открыли в полном объеме метафизически страшную сторону этого поднятия. «Вы только сидите, а уж мы вас довезем». Только сидите?

Нет, сядьте вы, пожалуйста, сядьте, а я вас повезу, хоть на собственной спине, побегу под вами колесиком по матери-сырой-земле, мне привычной, мне родной, как это счастливое колесо вагона, которое видит только тот вершок земли, которого касается» [12, 81]⁴. Но диалог с чудовищем-вулканом в конечном итоге оборачивается отрицанием языческого вслушивания в голос Природы, бегством «домой», в мир привычных христианских ценностей. Не находит в Розанове приверженца и столь характерная для Маринетти апология войны, чудовищной, как Везувий над Помпеей (статья «Поучительное в войне», 1904). Тем самым, у Розанова, достаточно часто эпатажно дезавуирующего христианство в пользу язычества, все же сохраняется в неприкосновенности пуповина, связывающая рискованные духовные и словесные «зигзаги» с «природой» и христианской культурной традицией (хотя при этом невольно вспоминается и горьковская формула «Рожденный ползать – летать не может»). Это лишний раз доказывает правоту С. Хатчингса, подчеркнувшего, как мы помним, важнейшую роль православной составной в русской культуре. В России даже авангардный футуризм моментами искал вдохновения более в природе, чем в технике (Хлебников), и даже вел непрекращающийся диалог-спор с библейской традицией (Маяковский).

Куда более радикален был экстремальный словесный эксперимент во втором случае. Итальянский авангардист, выросший из почвы, насквозь пропитанной культурой, максимально выражает усталость от нее. Маринетти, агрессивно выступавший против католицизма, отрекается от почитания законов Бога и природы как Божия Творения, стремится к построению «нового мира», превознося бескрайний индивидуализм, помноженный на небывалую техническую оснащенность. Но, собственно, культура как таковая здесь уже деградирует, перерастает в мертвенную, враждебную жизни цивилизацию: «Маринетти, не сумев петь птицею, поет войну. Хлебников поет птицами, подобно кузнечнику, «крылышкует золотописью тончайших жил», но при сем мучительно переживает службу в армии и близок к гибели от самой этой службы» [6].

Этот излом «от постсимволизма к авангардизму» есть начало пика Модерна, подступ к титаническим и губительным высотам XX века. И древнейшая парадигма вопрошения человеком о смысле бытия Матери-Геи, породишей богов, титанов, людей и вообще все живое, разрешается в обеих ситуациях «молчанием божества». Но Розанов опасливо ощущает губительность этого неоязыческого порыва. Он не хочет слышать дикого языка Природы, не признает его истинности (ведь «боги язычников суть беси»). Итальянский же поэт, воскрешая и снова убивая античный миф о титане, стремится отнять у «своего отца» лавры теурга и богоборца. Авиатор, преодолевший в себе тварный и религиозный страх, отрывается от Земли, как Икар или Антей, но тем самым как бы фатально оказывается в зоне неопределенности и смертельного риска. Поэт сохраняет за Нечеловеческим право последнего откровения. Хвастливый вызов Титану заканчивается тревожной и безответной мольбой к нему же: открой нам, людям, нашу судьбу, назначение и долг! Даже вооруженный «нахальством» и техникой (см. «Первый манифест футуризма»), Авиатор Маринетти фактически просто впадает в первобытное одичание.

При этом разные по своей природе жанры здесь внутренне сближаются: Розанов «лиризирует» стиль очерка, насыщая его эмоцией и субъективным самовыражением, а Маринетти, живописуя конфликт человека и «древнего титана», достигает почти эпического размаха и в то же время строит свое лирическое стихотворение как драматический диалог с Этной.

Примечания

- ¹ В процессе антропоморфизации античных божеств формируется уже идея креативности и осмысленности сил природы: вулкан обожествляется в образе титана-кузнеца, искони выступающего в роли теурга, преобразовывающего мир и как бы несколько оппозиционного богам. Гефест / Вулкан, изгой, сброшенный с Олимпа, формируется на стыке Воды и Огня (в мифе он воспитан в подводной пещере в недрах Океана), и вообще есть средоточие противоположностей. Современное мифотворчество склонно видеть тут прообраз алхимического мифа, сложившегося в Бронзовом Веке: бронза андрогинна – контаминация Олова и Меди, т. е., Юпитера и Венеры, мужского и женского; именно бронзовый век стал стартовым этапом духовной и технологической эволюции человечества [13]. Как не вспомнить, что «кузница Вулкана» осмысливалась в классическом искусстве как мифический источник волшебного кузнечно-технического творчества, призванного освободить человека. Занятно и то, что Б. Муссолини, кумир Маринетти, был сыном анархиста-кузнеца: на ситуации, случайно или нет, лежит отсвет ауры мифа о кузнеце-волшебнике, меняющем мир.
- ² Опережая Ж. Деррида, Маринетти стремился к освобождению языка от логико-интеллектуального начала, призывал восстать против привычных окостенелых слов, у которых «никогда не будет крыльев»; в «Манифесте футуристической кухни» (1930) автор назвал себя

- «аэропоэтом-футуристом» [8]. К тому времени увлеченные футуризмом П. Буцци, М. Карли, Л. Фолгоре, Б. Прателла, Г. Доттори и др. создадут «аэроживопись» – восприятие мира с точки зрения авиатора, и именно Маринетти напишет манифест этого течения.
- ³ Ср. с магическим заклинанием-самогипнозом североамериканского индейца, вышедшего охотиться на медведя и заглушающего собственный страх непомерным самохвалством: *«Смотри, как я могуществен! Я проворен и мстителен, как орел. Я слышу все, что делается на свете. Медведь должен повиноваться снадобьям моего вигвама. Поэтому бойся человека; улитка попадет в твои внутренности. Какой медведь может избежать моей стрелы?! Река? Хе-хе! Разве медведь может избежать моей чародейской силы? Мои снадобья сильны»* [3, 21].
- ⁴ Впрочем, увидев чудесный грот на Капри, Розанов вдруг начинает мыслить «инженерно»: *«Я тотчас сделался техником. Едва выплыл назад, я стал думать, что, собственно, ничего не стоит при теперешних средствах техники повторить это чудо природы в огромных размерах. Природа показала путь, а человек может пойти за нею и создать не миниатюрно-прекрасное, но огромно-волшебное»* [12, 93]. Но здесь природа в ценностном отношении стоит несоизмеримо выше техники.

Список использованных источников

1. Алякринская Н. Р. Маринетти в зеркале русской прессы / Н. Р. Алякринская // Вестник Московского университета. – Серия 10: «Журналистика». – 2003. – № 4. – С. 77–89.
2. Грякалова Н. Ю. Гендерный проект В. В. Розанова и «русская идея» // Н. Ю. Грякалова Человек модерна: Биография – рефлексия – письмо / Н. Ю. Грякалова. – СПб, 2008. – С. 120–130.
3. Иллюстрированная история суеверий и волшебства. От древности до наших дней. / Сост. д-р Леманн. – К. : Україна, 1991. – 400 с.
4. Казакова Н. Ю. Философия игры. В. В. Розанов – журналист и литературный критик: по материалам газеты А. С. Суворина «Новое время» / Н. Ю. Казаков. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 176 с.
5. Лазарева Е. А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-й половине 1910-х – 1930-е годы / Екатерина Андреевна Лазарева. Автореферат дисс. на соискание уч. степ. канд. искусствовед. – М. : Государственный Институт Искусствознания, 2011. – 31 с.
6. Максимов В. Критика и авангард [Электронный ресурс] / Владимир Максимов // НЛО. Независимый филологический журнал. – 1995. – № 35. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/36/>
7. Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма / Филиппо Томмазо Маринетти // Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. – М. : Прогресс, 1986. – С. 158–162.
8. Маринетти. Ф. Манифест футуристической кухни / Филиппо Маринетти // Иностранная литература. – 2008. – № 10. – С. 217–226.
9. Маринетти Ф. Авиатор-футурист обращается к отцу своему, Вулкану / Филиппо Томмазо Маринетти. Пер. Э. Ананишвили // Итальянская лирика. XX век. – М. : Прогресс, 1968. – С. 43–45.
10. Найдорф М. И. После кризиса: к итогам конституционального кризиса искусств в XX веке / Марк Исаакович Найдорф. – Одесса: б. и., 2009. – 64 с.
11. Полюшина В. Г., Смирнова А. И. Современное розановедение / В. Г. Полюшина, А. И. Смирнова // Вестник ВолГУ. – 2003–2004. – Серия 8. – Вып. 3. – С. 144–150.
12. Розанов В. В. Собрание сочинений: Среди художников / Василий Васильевич Розанов. – М. : Республика, 1994. – 494 с.
13. Садов М. Василиск и металл, структура Архетипа Змеи [Электронный ресурс] / Максим Садов. – Режим доступа: <http://www.maap.ru/library/book/234/>
14. Blum C. S. Transformations in the futurist technological mythopoeia / C. S. Blum // Philol. quart. – Iowa City, 1995. – Vol. 74. – № 1. – P. 77–97.
15. Hutchings S. Russian Modernism the transfiguration of everyday / S. Hutchings. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 316 p.
16. Schnapp J. T. The chatter of people and things / J. T. Schnapp // Mod. lang. quart. –Seattle, 2011. – Vol. 72. – № 3. – P. 319–339.

Анотація. Вулкан – символ руйнівної стихії. З часів Плінія це акцентується в темі загиблих Помпей; тут панує погляд *sub specie aeternitatis*. Але в нарисі Розанова «Чудовисько» і вірші Маринеті «Авиатор-футурист звертається до батька свого, Вулкана» автори зосереджені на суб'єктивно-особистому переживанні. Обидва відчують у суспільстві та культурі якісь

«підземні шуми», їх притягує вулкан, символ катастрофічності. Підйом на вершину вулкана або політ над його кратером в обох є ініціація, осягнення сакральньо-титанічного. Але автори входять з діаметрально протилежних ідейно-естетичних позицій. У Розанова панує інтонація панічного жаху, а в Марінетті зникає не тільки цей «тварний» страх, а й благочестя, хоча за вулканом залишено роль оракула. Різні жанри зближуються («ліризація» нарисів у Розанова і епічність ліричного діалогу з Етною у Марінетті).

Ключові слова: вулкан, катастрофа, титанізм, богоборство, неопанганізм, начерк, ліричний вірш, жанрова контамінація.

Summary. A volcano is connected with the idea of destruction from the oldest times by the myth of Hephaestus created at the time of Olympian gods' anthropomorphizing which gave birth to an idea of «smith of my own fortune». Vesuvius plays the special role in the culture: the smallness of man before the power of the Earth's interior emphasizes from the time of Plinies. Painters, writers, filmmakers cultivate panoramic view on the topic of Pompeii's crash treating the situation in the epic- and drama-keys sub specie aeternitatis. But the essay «Monster» by V.V. Rozanov and the poem «Futurist Aviator Speaks to his father, Vulcan» by F.T. Marinetti are focused on the subjective personal experience. These two creations were written at the beginning of the XX century in the format of modernist program from diametrically opposed ideological and aesthetic positions. This situation remains unclear. Meanwhile, both writers-contemporaries feel «underground rumblings» in the society and culture and attract a volcano as a symbol of catastrophe. The climb to the top of a volcano or flying above its crater they have like initiation, as a break with the everyday comprehension and an achievement of sacral-titanic beginning. But in Rozanov's essay dominates intonation of «creaturely fear». The author renounces heathen experience, while Marinetti disappears not only this type of fear but also the fear of sin, the fear of God. His aviator permeated with the spirit of rebellion. However, in Marinetti's verse the role of the volcano is the role of mage who holds the secrets of fate and history. In this case, Aviator, just as the Rozanov's narrator, is keenly aware of the mythological, primeval vitality of the volcanic landscape, its titanic «sacredness» scale and its danger. He overcame a religious fear and detached from the ground like Icarus and Antaeus but got in the fatal zone of uncertainty and the risk of death. There is contamination of differences in genres' nature: Rozanov's essay is full of lyricism, it is saturated with emotions and subjective self-expression whereas Marinetti paints the conflict of nature and civilization, technological and natural, human and «ancient titanic» in almost epic proportions and at the same time actually builds his lyric poem as a dramatic dialogue with Etna in his «archaic» blank verse.

Key words: volcano, disaster, titanism, rebellion, Neopaganism, essay, lyric, genre contamination.

Отримано: 18.01.2015 р.

УДК 82-312.1

Веселовська Н.В.

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ «ГРА У ГРІ» В СЮЖЕТОТВОРЧІЙ ТА ЧАСОПРОСТОРОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ П'ЄСИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЦЬ»

Використання прийому «театр у театрі» чи «гра у грі» або «п'єса в п'єсі» є однією з визначальних рис постмодерністських драматичних текстів. Започаткований ще у драматургії В. Шекспіра, П. Кальдерона, Ж. Жене, А. Чехова, М. Булгакова, такий різновид відображення дійсності сьогодні набуває особливого значення, що й обумовлює **актуальність** нашої наукової розвідки.

В українському літературознавчому дискурсі феномен гри як художній прийом є цікавою, але маловивченою проблемою. Наукові розвідки з сучасної вітчизняної драматургії засвідчують не надто активне зацікавлення дослідників порушеною проблемою (О. Когут, С. Лизлова, М. Шаповал), хоча гру як спосіб відображення дійсності активно використовують українські драматурги, зокрема Неда Неждана, О. Вітер, А. Крим, С. Щученко, В. Діброва та інші.

Мета статті – розглянути специфіку використання прийому «гра у грі» як способу творення сюжету і хронотопу у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається доць».

Для досягнення мети передбачено розв'язати такі **завдання**:

– зробити короткий аналіз соціально-філософського концепту гри;