

6. Риндик С. Логос / Степан Риндик. – Чикаго : [б. в.], 1971. – 156 с.
7. Сверстюк Є. На святі надії. Вибране / Євген Сверстюк. – К. : Наша віра, 1999. – 784 с.
8. Стефанович О. Зібрані твори / Олекса Стефанович. – Торонто : Об'єднання укр. письменників «Слово»; Вид-во «Свшан-зілля», 1975. – 304 с.
9. Юнг К.-Г. Психологія і мистецтво / К.-Г. Юнг, Ф. Нойманн. – Київ : Ваклер, 1998. – 302 с.

Лыман Дарья. Теологическое и философское основание пророчества (на материале творчества вестниковцев). В статье рассматривается проблема теологической и философской основы пророчества. Понятие «пророчество», несомненно, имеет теологическое происхождение и изначально употреблялось только для обозначения способности человека говорить от имени высших сил. Религия и искусство имеют много точек соприкосновения, поскольку религия способна найти свое выражение в искусстве. Так же и искусство, которое достигает высшей точки своего проявления и может становиться религией.

Обращается внимание на проблему функционирования провиденциального типа творчества в украинской литературе. Карл Густав Юнг разработал концепцию коллективного бессознательного, архетипических образов, которые хранятся в подсознании человечества. Философ открыл два типа творчества визионерский (провиденциальный) и психологический. Визионерский тип творчества способен породить большие произведения, поскольку именно в художественном творчестве ярко проявляются архетипы.

Приведены примеры проявления пророческих мотивов в творчестве поэтов-вестниковцев. Наибольший массив занимают поэзии, связанные со Второй мировой войной. Написаны они в 20-х годах XX в., но в них можно четко проследить образы, которые наталкивают на предсказания о военных действиях. В творчестве вестниковцев имеются также предсказания, связанные с упадком славянского рода, его измельчением.

Ключевые слова: пророчество, вестниковцы, пророк, провиденциальный тип творчества, автопророчество.

Lyman Dar'ya. Theological and Philosophical Basis of Prophecy (Based on Visnykivtsi's Creativity). This article describes the problem of theological and philosophical foundations of prophecy. The concept has certainly propheticism theological origin and originally was used only to refer to a person's ability to speak on behalf of higher powers. Eastern religions explain propheticism as the highest point of spiritual growth of the individual. Just reaching it can gain the ability to see clearly things to come. If you look at the prophecy in the Christian religion, we see a slightly different picture. The Old Testament prophets – God's chosen person.

Attention is paid to the problem of the functioning of the type of providential creativity in Ukrainian literature. Carl Gustav Jung developed the concept of the collective unconscious, archetypal images that are stored in the subconscious of humanity. Philosopher discovered two types of visionary creativity (providential) and psychological. It is worth noting that the prophetic theme – this particular model in the literature, which is able to report on the future, guided by irrational knowledge.

Examples of manifestations prophetic motives in the works of poets, vestnikovtsev. Maximum weight of take poetry associated with the Second World War. They were written in the 20s of the twentieth century, but they can be clearly seen images which suggests the prediction of hostilities.

Key words: prophecy, visnykivtsy, the prophet, the nation, visionary type of creativity.

Стаття надійшла до редколегії
14.09.2015 р.

УДК 821.161.1.09 «1917/1991»

Михайлова Марія, Ван Ін

«Форматирование» реальных фактов в автобиографических текстах (образ И. А. Бунина в повести Г. Н. Кузнецовой «Художник»)

В статье анализируется ранее не привлекавшая внимание повесть Г. Н. Кузнецовой «Художник», интересная тем, что в образе главного героя художника Шатилова нашло отражение восприятие автором И. А. Бунина, послужившего прототипом этого персонажа. В этом беллетристическом тексте оказались воспроизведены те жизненные реалии, которые остались за пределами главного произведения писательницы – «Грасского дневника», нацеленного в основном на сохранение для потомков облика и характерологических особенностей Бунина-писателя (хотя и там прочитывается сложное отношение автора к своему «объекту»). Повесть же

© Михайлова М., Ван В., 2015

«Художник» важна, в первую очередь, тем, что в ней мы видим портретирование Бунина, осуществленное по «истечению срока давности», когда Кузнецова могла позволить себе «предъявить счет» мэтру и объяснить себе и другим причины разрыва (как она их понимала).

Ключевые слова: И. А. Бунин, Г. Н. Кузнецова, прототип главного героя, психологические особенности личности, анализ прошлого.

Постановка научной проблемы и ее значение. Анализ исследований данной проблемы. «Грасский дневник» [2] до сего времени считается главным и самым значительным произведением ученицы И. А. Бунина и его возлюбленной Г. Н. Кузнецовой. Но это взгляд «со стороны» Бунина и буниноведов, которые продолжают черпать из него ценнейшие сведения о литературной жизни Русского Зарубежья и творческих исканиях писателя 1930-х годов. При этом следует помнить, что он был опубликован спустя почти 20 лет после того, как сделаны записи. Известно только, что дневник подвергся значительной авторской правке, все личные моменты были тщательно заретушированы или вовсе выведены за скобки. Но что конкретно было изъято, проверить нет никакой возможности по сей день, поскольку рукописи никто не видел и даже не очень понятно, где она хранится. Конечно, даже в предьявленном публике варианте можно обнаружить изменение отношения автора (Кузнецовой) к своему герою (Бунину), происходящее со временем. Можно проследить эволюцию образа писателя. А то, что Кузнецовой создается именно «образ» – не вызывает сомнений, т. к. на первый план выдвигаются определенные свойства характера Бунина, а в тень уходят другие. С течением времени эти пропорции несколько меняются, что обусловлено трансформацией отношения автора к «изучаемому» объекту, в котором Кузнецовой открываются не совсем привлекательные черты писателя. Но все равно этот текст остается «пространством» умолчания, как очень точно назвала его исследователь творчества Кузнецовой О. Р. Демидова [1].

Но если в «Грасском дневнике» негативные коннотации образа Бунина возникают подспудно, поскольку описание все же ориентировано на фактографию и призвано создать некий памятник гению русской словесности XX в., то иной вариант обрисовки характера Бунина имеет место в повести «Художник». При жизни это произведение Кузнецовой не публиковалось, следовательно, время его создания неизвестно. Но можно с уверенностью сказать, что «Художник» во многом дополняет и восполняет тот материал, который оказался за пределами «Грасского дневника». Вполне вероятно, что эта повесть оказалась «составлена» из тех компонентов, которые Кузнецова не сочла возможным поместить в опубликованную версию дневника.

Именно это положение является отправной точкой данной работы, авторы которой рассматривают текст «Художника» как своеобразное дополнение к «Грасскому дневнику», как своеобразное «заполнение» того пространства, которое проходит в самом дневнике под знаком «умолчания». Кроме того, важно отметить, что проза Кузнецовой в целом и повесть «Художник» в частности никогда не становились предметом изучения в филологической науке (исключением являются немногочисленные рецензии [5] на выпущенную издательством «Мирь» книгу ее прозы [3]), что делает весьма актуальным не только избранный ракурс, но и обращение к совершенно новому для литературоведения материалу.

Изложение основного материала и обоснование полученных результатов исследования. Ситуация, обрисованная в повести, воспроизводит обстоятельства знакомства Бунина с Кузнецовой, его последующее ухаживание и зарождение любовной связи между ними. В повести они выступают под именами художника Шатилова и начинающей поэтессы Ирины Трояновой. Однако сложность интерпретации образа Бунина в этом произведении заключается в том, что он контаминирован с образом другого реального лица, которое тоже сыграло определенную роль в жизни Кузнецовой. Это художник Савелий Абрамович Сорин, писавший ее портрет, влюбившийся в молодую женщину и даже делавший ей предложение, которое она отвергла (вполне вероятно, потому, что Бунин буквально «стерег» ее и никуда не отпускал). Но «бунинское» начало растворено и в других персонажах, им доверены его мысли, наблюдения, высказывания (так, критик Мусатов совершенно по-бунински рассуждает о бренности мира: «А теперь от него (Мопассана. – М. М., В. И.) ничего не осталось, а мы с вами сидим на этих камнях и наслаждаемся, а очень скоро и нас тоже не будет» [4, с. 308]). Однако внешность Шатилова в точности списана с бунинской: «насмешливый взгляд», римский профиль», «надменно закинута голова» [4, с. 298]. И реакция героини на некую бесцеремонность и самоуверенность, проявляемую Шатиловым в момент их знакомства, однозначна: «Удивительно

неприятная личность!» [4, с. 299]. Негативная реакция на облик и поведение героя практически не исчезает до самого конца повествования, хотя несколько и приглушается иными ощущениями. Героиня прекрасно осознает, что «по своему складу он был ей чужд, был на много лет старше ее, был вообще из другого века <...>» [4, с. 304]. Особенно ее тревожит резкость и определенность его суждений, упрямство, готовность высмеять общепринятое. Но сила и убежденность, источаемые его натурой, влекут ее. Недаром один из ее знакомых сказал, что «кто-то должен разбудить» [4, с. 297] её. Но произойдет ли это пробуждение на самом деле? И Шатилов ли его осуществит? Ведь он совсем не похож на прекрасного принца, который рисуется ее воображению. И она не спящая красавица, а, скорее, Беатриче Ченчи (такой странный комплимент делает ей при знакомстве Шатилов, что должно напомнить читателю о кровавой драме, разыгравшейся в XVI в., когда молодая девушка убила своего отца, старого развратника, надругавшегося над ней, и была казнена). Вот и Шатилов, когда пишет ее портрет, становится «резок», «неумолим» [4, с. 304], перестает видеть в ней не только женщину, но и человека. Она для него только материал. Он почти не вступает с нею в диалог, по сути отвечая на какие-то самому себе задаваемые вопросы, и она понимает, что время разговора он о ней не думает. Его фразы почти всегда вертятся вокруг его персоны: «Мне ...легче», «Я просто еще хочу...». А по отношению к ней превалируют глаголы долженствования. Он обращается с нею как с фактурой: «что-то как бы снимает с ее лица и глаз – перенося это затем на полотно <...>» [4, с. 305]. Иными словами, он ее препарирует, превращая живую ткань ее тела в мертвые краски...

Так возникает мотив насилия. Но он приглушается той радостной обстановкой, которая сопровождает появление молодой поэтессы в одном из известных домов русской эмиграции Парижа (это салон Марии Цетлиной), что притупляет её бдительность, заставляет «расслабиться» и попасть в сети, расставленные Шатиловым. А он явно обладает магией, необъяснимым образом действующей на молодую женщину. Шатилов использует проверенные приемы: он разжигает тщеславие молодой женщины, настойчиво упоминая, что быть его моделью значит остаться в веках... И в то же время немного кокетничает, указывая на свой возраст... Их сближение происходит как бы помимо ее воли. Такой сюжетный «рефрен» постоянно возникает и в художественных произведениях самой Кузнецовой, где героиня рисуется жертвой, не способной сопротивляться обстоятельствам, слабым и беззащитным полуробенком-полуженщиной. Эта пассивность, в свою очередь, действует и на Шатилова, который оказывается покорен ее робостью и неопытностью. Он обезоружен ее признанием: «Как странно, вы уезжали с вашей женой в свадебное путешествие, а я в это время была маленькой девочкой...» [4, с. 305]. И постепенно он меняется, у него появляется «смущенная, как бы над самим собой усмешка» [4, с. 312], он начинает вводить ее в курс своих интересов, с жаром рассказывая о том, что она чувствует интуитивно, например о разлитой в природе красоте...

В какой-то момент герои даже как будто меняются ролями: «в чужом немолодом лице» для нее проступает что-то «родное, близкое», и вот уже она начинает «нежно жалеть его» [4, с. 306]. А он начинает «жадно, ненасытно» [4, с. 305] слушать ее, ощущая нарастание «стремительной страстности» [4, с. 307]. Но контраст молодости и старости, вольного, свободного самопроявления и чего-то мертвенного, закосневшего, способного только к одномоментному пробуждению сохранится во внутреннем сюжете повести. Шатилов для Ирины – много переживший, много повидавший, жесткий и требовательный человек. И ей, привыкшей быть преимущественно одной, приходится делать усилия, чтобы впустить его в личное пространство: так, входя в море, она со смущенной улыбкой, поскольку забыла о его существовании, протягивает ему руку, приглашая последовать за нею.

Но впечатление подстерегающей в его лице Ирину опасности усиливается за счет привлечения «внефабульных» средств. Когда она после знакомства и нескольких общих фраз возвращается домой, Сена поблескивает «черной смолой», «за черными деревьями» стоит «мутно-красное зарево бульваров», а луну заменяет желто светящийся «круглый циферблат часов над вокзалом Кэ д'Орсэ» [4, с. 302]. И впервые целует он ее после того, как они побывали в *нижней* зале ресторана, в отделке которого преобладает черные и золотые краски, что опять-таки придает обстановке адский колорит. И вообще ему сопутствует желто-коричневая гамма красок (что невольно отсылает к облику г-на из Сан-Франциско из одноименного рассказа Бунина): у него всегда с собой желтый чемоданчик, солнце освещает его «ярко-желтым светом» [4, с. 312], что, можно предположить, подчеркивает его морщины.

Инфернальные краски подчеркивают искусственность оформления, больше напоминающего декорации, а не настоящую жизнь. И само присутствие Шатилова в жизни Ирины начинает оттеснять куда-то эту жизнь. Окружающее пространство уже «не так ясно чувствуется ею» [4, с. 311]. Но самое главное, она не сразу может прийти в себя «после каждого поражения им» [4, с. 311]. Обратим внимание: выбрано существительное «поражение», которое в данном случае вызывает ассоциацию с рапирой, саблей. Значит, Шатилов воспринимается ею как колюще-режущий предмет, который наносит рану (вспомним выражение: он поразил своего противника). Следовательно, их взаимоотношения осознаются ею как поединок! Но поединок *не равных* соперников, а таких, где один явно сильнее другого. И это обнаруживается в постоянной диспозиции их фигур по отношению друг к другу. На протяжении всей повести (за исключением одного финального эпизода) она смотрит на него снизу вверх, и он ей кажется изваянием, освещенным солнцем, а самую себя она видит еще «моложе, чем на самом деле», буквально превратившейся в «девочку, ребенка» [4, с. 312] (в ситуации прощания на вокзале такая конфигурация героев в пространстве имеет реальное объяснение: он стоит у окна уходящего поезда, она – на перроне). При этом в Ирине обычно подчеркивается природность: зеленая лента в волосах, полотняные туфли, легкое платье. Шатилов называет ее Хлоей. Но сам он не Дафнис. И не только в смысле возраста. Но и по своим привычкам. Он очень быстро заменил ее простецкие «пастушеские» [4, с. 310] завтраки на посещение дорогих ресторанов. С его появлением разрушена планомерность и приятная монотонность ее жизни. Ирина перестает принадлежать себе, потому что он лепит из нее то, что ему хочется, убеждая, что она существо иного мира.

Ирине приятнее всего ощущать себя «нерассуждающе счастливой, легкой» [4, с. 297]. И такой она делается всегда, оказываясь на природе. Поэтому в повести так много «провисающих» в сюжетном отношении «пензэрных» эпизодов, которые живописуют пробуждение в ней «нового, только что родившегося существа». Она «оживает» под дуновением «мощного, резвого, несущегося из девственной водной пустыни ветра», чувствует себя превосходно рядом с «диким, чудесновольным» [4, с. 294] морем. Больше всего ее радует «свобода и сила» [4, с. 301]. Даже в художественных портретах, с которыми она знакомится, она отмечает прежде всего «молодость и стремительность движений» [4, с. 300]. Приподнятое чувство «радостного волнения» переживает она, видя на лицах людей «светлую радостную улыбку» [4, с. 304]. Поэтому и в колористическом регистре ей сопутствуют светлые краски голубого спектра: ее окружают голубые горы, она растворяется в «голубой пустоте неба», море, в которое она погружается, «нежное, светлое, невинное» [4, с. 307], во время прогулок ее сопровождает луна как «круглый серебряный червонец», даже встречные автомобили выпускают «струю голубого святающегося дыма» [4, с. 308]. Ирина откровенно признается, что ее жизненный идеал – путешествия, жизнь на берегу моря в окружении книг, друзей, музыки... И она действительно умеет «растопливаться в голубом горячем воздухе», ощущать, как становится загорелым ее «молодое сильное тело» [4, с. 309]. А невключенность Шатилова в это безмятежное существование подчеркнуто его неожиданным появлением в белом костюме рядом с 16-летним юношей с «голым коричневым плечом» [4, с. 309]. Казалось бы, белый цвет тоже относится к светлой гамме. Но в данном случае в белизне подчеркивается резкость, нечто неприятное: белый песок слепит глаза, а «туго накрахмаленная скатерть» [4, с. 310] на столике, за которым обедают герои, намекает на негибкость, жесткость, категоричность нового знакомого Ирины. Несовместимость твердости Шатилова и беззащитной хрупкости Ирины зримо обнажается, когда ее взгляд останавливается на собственной коричневой от загара руке, держащей «стебель хрустального бокала» [4, с. 310].

В пространстве художественного мира повести герои осуществляют разнонаправленное движение. Ирина обычно устремлена вперед, Шатилов же предпочитает кружение (что можно, конечно, объяснить не таким уж широким выбором мест для уединения). Но бесконечные рестораны, прогулки, однообразное перемещение словно бы по запутанному лабиринту завершается картиной «кольцеобразных цирков» прибрежных скал, напоминающих ей лунный пейзаж. Лунный пейзаж – это ведь безлюдье, отсутствие воздуха. Пустота. И это видение еще раз укажет на «неукорененность» их отношений в обыденности.

Их любовный роман даже изменяет природу времени. Они оказываются в вечности, отгороженные от всего мира: за их спинами «далекая стена южных сосен», а перед ними бесконечность моря с его «довременным вечным шумом» [4, с. 313]. И они могут существовать в гармонии только в

такой изоляции. Только здесь наступают подлинные мгновения единения. Теперь возникает объединяющее их местоимение «они»: *они* не думают ни о работе над портретом, ни о том, что будет дальше, *они* чувствуют себя словно бы плывущими во Вселенной. Кузнецова не конкретизирует момент наступления физической близости. Но эротический подтекст угадывается во «все более распалывшемся небе», в наполнении их тел «хмелем этого зноя, солнца, сухих пряных ароматов». А «вечный шум южных сосен над ними» [4, с. 313] заставляет забыть о разнице в возрасте.

Но подобное единение не длится долго, так как Шатилов с «ревнивой силой» пытается оторвать ее от прежней жизни. Он убежден, что «ей надлежит жить только искусством» [4, с. 313]. Свою миссию он видит в том, чтобы открыть в ней «зрячий глаз» [4, с. 14], т. е. то художественное зрение, которым обладает сам и которого, как ему кажется, не хватает ей. Он требует от нее «постоянного внимания» и «упорного труда». И вот здесь подлинный жизненный конфликт двух натур перерастает в конфликт эстетический (по крайней мере, так объясняет причину расхождения между возлюбленными автор, такую версию хочет Кузнецова предьявить читателям). Ирина Троянова убеждена, что их взаимонепонимание проистекает оттого, что Шатилов, видит окружающий мир слишком реалистично, – ведь белый борт лодки в море и освещенные закатным солнцем сосны она и сама видела раньше... Ей же хочется улавливать в поэзии «мистическую стихию» [4, с. 314], «полутона» [4, с. 317]. Она прочерчивает их различный подход к сущности поэзии: то, что он считает «безвкусно-символическим», – для нее и есть подлинная, но «враждебная ему глубина» [4, с. 317]. Знаменательно, что на этом этапе из-под маски Шатилова начинают все более отчетливо проступать черты Бунина, поскольку трудно предположить, что художник Сорин обладал таким авторитетом в поэтической области да и вообще проявлял в ней такую осведомленность. И в то же время Кузнецовой для того, чтобы эстетические столкновения двух творческих личностей выглядели правдоподобными, приходится приписать Бунину взгляды, пропагандистом которых он вряд ли являлся (Бунин-реалист – это довольно расхожее в 50-х годах, но примитивное мнение).

Внутреннее отчуждение своих героев автор повести «оформляет» и художественно: об охлаждении свидетельствует смена времен года. После благодатного лета наступает осень, окрашивающая все в чернильно-синие и серые тона. И даже пестрые пляжные зонтики «печально клонятся в разные стороны» [4, с. 314], что явно предсказывает скорую разлуку.

Отъезд Ирины зеркально повторяет прежнюю сцену с отъездом Шатилова. Только теперь она стоит на возвышении, у окна, а он остается на перроне... В Париж она возвращается с пониманием того, что он любит ее и что эта любовь извлекла ее из «голубого эфира» [4, с. 315] прежних дней и обрекла на страдание. Однако тема страданий в повести не разработана и не прояснена. Это, конечно, связано с определенной неумелостью Кузнецовой как писательницы. Читатель может только догадываться, что страдания возникают из-за нарушения внутренней гармонии, которая героине будто бы изначально была присуща. Она мучается от отсутствия цельности восприятия, что проглядывает в двойственном описании Парижа. С одной стороны, по возвращении все вокруг кажется ей «пыльным, серым, тоскливым», а с другой – она пишет о царственной красоте города. Возможно, последнее замечание возникает потому, что она считает, что теперь она научилась смотреть на все *его* «зрячими глазами». Но это не ее, а *чужое* зрение – поэтому в увиденной царственной картине преобладают шатиловские желтые краски: ржаво-рыжая листва каштанов, пожелтевший кустарник, снопы солнечного света (что, конечно, можно объяснить и наступившей осенью – но все же такого объяснения явно недостаточно!).

Дальнейшие отношения Ирины и ее возлюбленного будут развиваться в пространстве эпистолярная. Из прошлого останется только его фотографический портрет на ее письменном столе: «гордое, стремительно обернувшееся лицо», в котором хранится «что-то высокомерное, надменное». Далее «расшифровывается» состав этой жестокости, проявляющейся и в его письмах: «припадки гнева», «палящий жар», «неукротимость», нарастающие по мере того, как он чувствует ее неподатливость и отдаление. Как уже говорилось выше, Кузнецова хочет представить их расхождение как итог разницы эстетических воззрений. Себе она приписывает «враждебные ему самостоятельные суждения». И хотя она убеждает себя, что, благодаря ему, она совершенствуется как поэтесса, он-то чутьем понимает, что пробудил в ней не столько художника, сколько самостоятельного человека, впервые начавшего жить «осознающей себя жизнью» [4, с. 316] вместо прежней интуитивно постигаемой.

Финал «Художника» – открытый (хотя это не было преднамеренным решением, а связано с незавершенностью произведения), содержащий пока только намеки на глубину разногласий, чреватых разрывом. А то, что он произойдет, кроется в словах: в Шатилове «прорывалось темное злое начало», он «выражал свое порицание» с «преувеличенностью» и «резкостью», заставляя ее почти рыдать над его письмами (еще раз укажем на «распадение» образа на две составляющие – вряд ли соображения живописца о поэзии должны были так глубоко ранить начинающую поэтессу – здесь, конечно, различимы критические замечания Бунина и ее восприятие их, о чем нет ни слова в «Грасском дневнике»).

Выводы и перспективы последующих исследований. В беллетристическом произведении Кузнецовой не удастся скрыть ревнивую зависть Бунина к тому, что она осмеливается «быть счастливой без него» [4, с. 317] (а это позволяет предположить, что повесть писалась после воссоединения с Марго Степун). И хотя в самом тексте довольно много говорится о радости творчества, но на самом деле счастье Ирины-Галины заключалось в том, что она по-человечески отъединилась от своего учителя, обрела собственный путь и начала кроить будущее по собственным, а не по бунинским лекалам. Кстати подражание Бунину особенно заметно именно в этом произведении, можно даже указать на «бунинские» кальки. И это делает его, как ни странно, наиболее слабым в художественном плане произведении в наследии писательницы, интересным, пожалуй, лишь в плане обнаружения утаенного в «Грасском дневнике».

Источники и литература

1. Демидова О. Р. Дневник как пространство умолчания / О. Р. Демидова // Кузнецова Г. Грасский дневник / Галина Кузнецова ; сост., вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. – СПб. : Издат. дом «Мирь», 2009. – 496 с.
2. Кузнецова Г. Грасский дневник / Галина Кузнецова ; сост., вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. – СПб. : Издат. дом «Мирь», 2009. – 496 с.
3. Кузнецова Г. Пролог / Галина Кузнецова. – СПб. : Издат. дом «Мирь», 2007. – 28 с.
4. Кузнецова Г. Н. Художник / Г. Кузнецова // Мы. Женская проза русской эмиграции / сост., вступ. ст. и коммент. О. Р. Демидовой. – СПб. : РХГИ, 2003. – 624 с.
5. Леденёв А. В. Стилевая партитура чувств : «бунинские уроки» в прозе Г. Кузнецовой / А. В. Леденев. – Киев : [б. и.], 2008. – 100 с. (Русистика : сб. науч. тр. – Вып. 8).

Михайлова Мария, Ван Инь. «Форматування» реальних фактів в автобіографічних текстах (образ І. А. Буніна в повісті Г. М. Кузнецової «Художник»). У статті проаналізовано повість Г. М. Кузнецової «Художник». Раніше цей твір не викликав особливої уваги критиків. Він цікавий тим, що в образі головного героя – художника Шатилова – знайшло відображення авторське сприйняття І. А. Буніна, який став прототипом Шатилова. Виявлено, що в цьому беллетристичному тексті відтворюються життєві реалії, котрі залишилися за межами головного твору письменниці – «Грасського щоденника», – націленого в основному на збереження для нащадків образу й характерологічних особливостей Буніна-письменника (хоча й там прочитується складне ставлення до свого «об'єкта»). Повість «Художник» важлива насамперед тим, що в ній бачимо портретування Буніна, здійснене після «закінчення терміну давності», коли Кузнецова могла собі дозволити «пред'явити рахунок» метру й пояснити собі та іншим причини розриву (як вона їх розуміла)

Ключові слова: І. А. Бунін, Г. М. Кузнецова, прототип головного героя, психологічні особливості особистості, аналіз минулого.

Mikhailova Mariya, Wang Yin. «Formatting» of the Real Facts in Autobiographical Texts (the Image of I. A. Bunin in the Novel by G. N. Kuznetsova «Artist»). The article analyses «The Artist» – the story written by Galina Kuznetsova which previously didn't attract much attention. The story is interesting because the image of protagonist artist Shatilov reflected the author's perception of Ivan Bunin who was used here as a prototype. This fictional writing reproduced those live circumstances which Galina Kuznetsova left beyond the bounds of her main work – «Grassky dnevnik» («Grass' Diary»). This diary was intended to save for descendants the figure and main characteristics of Bunin as the writer (but also there the connection between the author and her «object» is much complicated). «The Artist» story is important first of all as the portraiture of Bunin which was made after the «limitation period expiration» when Galina Kuznetsova could «lay a claim» to maître and explain to herself and others causes of separation (as she herself understood them).

Key words: the prototype of the hero, the psychological characteristics of personality, the analysis of the past.

Стаття надійшла до редколегії
19.06.2015 р.