

Филология: научные исследования

Правильная ссылка на статью:

Глазкова М.М., Ильина С.А. Доминантные пространственные образы «дом» и «дорога» в повести А. Жида «Имморалист» // Филология: научные исследования. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0749.2025.8.75563 EDN: VGP SKF URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75563

Доминантные пространственные образы «дом» и «дорога» в повести А. Жида «Имморалист»

Глазкова Марина Михайловна

ORCID: 0000-0003-0518-9896

кандидат филологических наук

доцент, кафедра "Русский язык и общеборзовательные дисциплины", Тамбовский государственный технический университет

392000, Россия, Тамбовская область, г. Тамбов, ул. Советская, 106



[✉ rusfilol37@mail.ru](mailto:rusfilol37@mail.ru)

Ильина Светлана Анатольевна

кандидат филологических наук

доцент, кафедра "Русский язык и общеборзовательные дисциплины", Тамбовский государственный технический университет

392000, Россия, Тамбовская область, г. Тамбов, ул. Советская, 106



[✉ vaska24@yandex.ru](mailto:vaska24@yandex.ru)

[Статья из рубрики "Литературоведение"](#)

DOI:

10.7256/2454-0749.2025.8.75563

EDN:

VGP SKF

Дата направления статьи в редакцию:

18-08-2025

Аннотация: Предметом исследования в данной статье выступают доминирующие пространственные образы «дом» и «дорога». В качестве объекта исследования используется повесть Андре Жида «Имморалист». Цель работы заключается в обосновании статуса «дома» и «дороги» как доминирующих пространственных образов, выявлении их соотношения, определении и экспликации их структурных полей. Авторы

статьи обозначают спектр задач: исследовать глубинные смыслы, архетипические значения, стоящие за лексическими экспонентами пространственных доминант «дорога» и «дом»; изучить мифопоэтические образы, входящие в сеть доминантных топосов, объективирующие их значения; установить особенность проекции принципа сакральности на топологической модели повести; определить отношения топосов «дом» и «дорога» в пространственной организации произведения; определить идеально значимые бинарные оппозиции, репрезентируемые топосами; определить роль заявленных доминант в повести. Методологический инструментарий составили структурно-семиотический, мифологический и культурно-исторический методы, позволившие описать структурные и семантические особенности топосов «дом», «дорога». Новизна исследования заключается в том, что топологический подход к анализу повести «Имморалист» осуществляется впервые. Результатом работы стала топологическая модель произведения, включающая разветвлённые лексико-семантические парадигмы выявленных доминант. Авторы статьи приходит к следующим выводам: топосы «дом» и «дорога» являются доминантными; архетипический образ «дом» концептуализируется как нравственное ценностное ядро, критерий самоиндефикации на основе разграничения своего/чужого, морального/ имморального; «дом» в плоскости гетеротопии обнаруживает топос «небесный дом», объективируясь посредством мифологем «сад», «звезда», «солнце», «луна»; мотив границы, связанный с топосом «дом» и его локусами, включает идею одновременной изолированности и проницаемости пространства; архетип «дорога», развиваясь по круговой траектории, в плоскостях по горизонтали и вертикали, обозначает метафору эволюции души и духа главного героя; мифологема «пустыня», являясь медиатором полей «дом» и «дорога», усиливает мотив испытания и нравственного выбора; через включение интертекстуальных связей, библейских аллюзий и реминисценций автор презентует многочисленные коннотации топосов, в которые входят мифологемы, характеризующиеся семантической амби- и поливалентностью; доминантные образы «дом» и «дорога» позволяют автору обозначить проблему имморализма и философско-нравственный диалог, основанный на противостоянии традиционных моральных взглядов и нового, ницшеанского, мировоззрения.

Ключевые слова:

архетипический топос, идея границы, доминантные образы, проницаемость, нравственный выбор, идея спасения, экзистенциальный кризис, абсолютная свобода, амбивалентность, мифологема

Современные исследователи демонстрируют повышенный интерес к изучению пространственных отношений в художественных текстах, поскольку пространство представляет собой базовую категорию человеческой когнитивной деятельности и играет центральную роль в формировании национальной либо индивидуально-авторской концептосферы. Пространственный анализ направлен на раскрытие структуры данной модели посредством изучения различных текстуальных уровней: образного (исследование семантики ключевых образов), жанрово-родового (рассмотрение роли пространства в формировании жанровых и родовых характеристик) и стилевого (выявление типологических черт в репрезентации пространства в литературе определённого исторического периода).

Основное внимание исследования сосредоточено на анализе пространственных структур

в художественных произведениях, включающем идентификацию и функциональный анализ доминантных пространственных образов, среди которых выделяются такие категории, как топосы и локусы.

Топос представляет собой абстрактное умозаключение, предварительно подготовленный аргумент или стереотипный образ, применяемый в риторической практике. Вопросы топологии были подняты Э.Р. Курциусом, который подчеркнул универсальный характер топосов и их проникновение из сферы риторики в литературу, где они «... стали играть роль клише» [1, с. 157], распространяемых на различные аспекты социальной реальности, затрагиваемые художественной литературой.

Курциус уделял особое внимание литературному топосу, выполняющему символико-образную функцию и играющему важную роль в рамках различных жанров и культурных парадигм. Он указывал на то, что внешняя новаторская оригинальность автора зачастую является лишь вариацией традиционной формулы, подчёркивая концептуальную значимость топоса в художественном дискурсе. Топологическое представление связано с семиотическим кодом конкретной культурной среды, референциальной ситуацией и гетерогенностью художественного пространства.

В классическом литературоведческом подходе топосы трактуются как многократно воспроизведимые формулы, мифологемы, мотивы и прочие художественно-образные элементы, обладающие специфичными пространственными характеристиками. Они образуют единое семантическое поле высказывания и выступают ареной развертывания смыслов, связанных с реальными пространствами. Развивая идеи Курциуса, З. Хайнади ввёл понятие «архетипического топоса» [2, с. 7], которое охватывает вневременные мифопоэтические образы, сохраняемые в коллективном сознании и функционирующие в литературе как универсалии.

Термин «локус», предложенный М.Ю. Лотманом, определяется как «замкнутое пространство» [3, с. 10], соотносящееся с реальной действительностью и предназначеннное для обозначения привязанности персонажей к конкретным функциональным полям. Статус локусов может варьироваться в зависимости от контекста и описательных характеристик, отражающих архетипические или конкретно-исторические локализации, т.е. один и тот же пространственный образ может осмысливаться и как топос, и как локус. Топос, являющийся элементом структуры хронотопа и разновидностью художественного образа, обладает специфической структурой, которая «представляет собой разветвленную сеть пространственных образов (локусов), объединенных различными смысловыми связями и отношениями» [4, с. 128].

Повесть А. Жида «Имморалист», опубликованная в 1902 году, отражает поиск автором устойчивых моральных основ в сложную эпоху рубежа XIX – XX веков, когда во Франции под влиянием идей Ф. Ницше возникла новая духовная атмосфера. Термин «имморалист» принадлежит Ф. Ницше, который, утверждая античеловеческую суть христианской морали, провозглашает новый мир, в котором «Бог умер» [5, с. 440] и родился новый идеал человека, свободного, без груза христианских ценностей, носителя отрицания идеи существования морали. А. Жид, запечатлевая идейный конфликт двух философско-нравственных позиций, ницшеанской и христианской, обращается к архетипическим образам, их прасемантике.

Доминантными пространственными образами в повести А. Жида «Имморалист», посредством которых автор организует художественное пространство произведения,

внешнюю и внутреннюю композиции, сюжет, которые представляют собой способы выражения авторской интенции, являются, на наш взгляд, «дом» и «дорога».

«Дом» относится к культурным универсалиям, восходящим к мифopoэтическому сознанию людей, описывающим формирование пространственной бытийности, способ освоения человеком пространства. Многогранный и ассоциативный пространственный образ «дом», функционируя как интегрирующее смысловое звено в системе отношений между человеком и миром, не только представляет вещный мир человека, но и обнаруживает связь человека с миром, «являясь ... репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека» [\[6, с. 65\]](#). Как и любой архетипический образ с константными семантическими признаками, образ «дом» «имитирует небесный архетип», сокрализуется, объективируясь в закрытом пространстве, обеспечивающем безопасность и защиту, являющемся «средоточием универсальных жизненных ценностей [\[7, с. 61\]](#). Топос «дом» реализуется в бинарной оппозиции с топосом «дорога».

Топос «дорога» концентрируется как движение в плоскости реального мира и как духовный путь. Связывающее звено между прошлым и будущим, своим и чужим, «дорога» разграничивает макрокосмос. В повести движение героев получает осмысление в контексте социально-культурных событий, их нравственный выбор проецируется на модель общественного развития. В произведении А. Жида «Имморалист» перемещение протагониста в плоскости реального мира осуществляется по круговой траектории: от точки отсчёта «свой дом» до конца точки «чужой дом» и обратно. Движение по вертикали представляет собой путь, в результате прохождения которого герой оказывается в экзистенциальном кризисе. Исповедь Мишеля мотивирована достижением кульминации в борьбе его внутренних противоречий, в результате чего герой ощущает острую необходимость освобождения, очищения души.

Признание в осмыслении себя в духовном тупике, в состоянии жизненного предела, который невозможно переступить, в понимании того, что трудно уметь быть абсолютно свободным, протагонист осуществляет именно в родном «доме», поскольку именно это пространство является для него нравственным и ценностным ядром. Поэтому Мишель начинает свою исповедь с повествования о своём детстве, родителях, учёбе, женитьбе. В становлении характера и духовно-нравственного формирования героя огромную роль сыграла его мать-протестантка. Несмотря на потерю её в раннем детстве, Мишель воспринял данное матерью религиозное воспитание, обнаруживая строгость нравов, целомудрие, аскетизм в потребностях, трудолюбие и целеустремлённость, что будет им позже оценено как помеха в ситуации рождения в нём нового человека. Отец-атеист занимался интеллектуальным развитием Мишеля, культивируя пуританскую мораль. Материальные ценности в семье не были значимы, отец и сын отличались непримечательностью в быту. Отмечается знание юношей множества языков, его высокий интеллектуальный уровень: он настолько достойно защищает научную работу «Опыт о фригийских культурах», что профессора общаются с ним с большим интересом, признавая в нём равного себе. Стоит отметить, что выбор героя с филологическим образованием связан с подтекстовым обращением к Ницше, указывающему на особую роль филологии. Как известно, Ницше отвергал филологию в классическом понимании, основанном на накопительном характере знаний. Он называл её «безнадёжной наукой», «бесплодной дисциплиной», далёкой от реальных жизненных процессов и лишённой практической пользы. Критикуя классическую древность, философ убеждал общественность в необходимости именно деятельного подхода. Ницше признавал филологию «посланницей богов» [\[8, с. 165\]](#) в эмпирическом осмыслении, призываю к включению её в философское мировоззрение, способствующей глубокому пониманию реальности и становлению

полноценной личности.

Описание пространства «дома», данное другом Мишеля, лишено конкретных деталей: отмечаются окна, особенность которых в том, что они не имеют стёкол и воспринимаются не окнами, а «громадными дырами в стенах» [9, с. 11]. Окно относится к семантически многогранным пространственным образам, образующим концептуально значимые мотивы в мировой литературе и искусстве. В повести А. Жида символика «окна» связана как с мифопоэтической традицией, так и с контекстом литературы XIX - XX веков: локус «окна» реализует значимую пространственную оппозицию «внешний/внутренний», модальную «своё/чужое», знаменует эмоциональный фон «мирное, гармоничное/катастрофическое», религиозно-духовные и этические контексты «божественный, моральный/антибожественный, имморальный». В «Имморалисте» локус «окно», как и локусы «дверь», «сад», представляет собой метафору границы, важность которой подчёркивается исследователями мифопоэтических структур: «Культура человечества в конечном итоге оказывается постоянной коллективной, а впоследствии и личностной рефлексией по поводу границы» [10, с. 135].

В «Имморалисте» «окно» – граница между пространствами – является проницаемым, через него осуществляется связь между ними, оно выполняет функцию информационного канала. Символизируя проникновение божественного света в земной, локус окна организует концептуально необходимый мотив, связанный с образом матери Мишеля и сформированным ею религиозным духовно-нравственным миром в семье. В то же время окно без стёкол символизирует вторжение опасности, которая в повести реализуется в моральном перевоплощении протагониста. Террасу дома тоже возможно интерпретировать как окно, с теми же многоплановыми смыслами и функциями.

Архетипический топос «дом» включает природный локус «сад», окружающий «дом» со всех сторон, огороженный низкой оградой, через которую легко перелезают деревенские юнцы за плодами гранатов. Разграничение пространства оградой на своё/чужое, как видим, также условно. Закрытые, огражденные пространства являются проницаемыми. З. Хайнади отмечает семантическую амбивалентность образа «сада», заключающуюся в его соотнесённости с Раем, приятным местом пребывания, организованным человеком, и с местом грехопадения.

Действительно, архетипичность и принадлежность образа «сада» к центральным символам обусловлены его значимостью в формировании универсальной картины мира, поскольку этот стереотип существует в создании метафизического представления о бытии, обладает глубокими культурологическими корнями вследствие полифункциональности своего семантического поля. В библейской «сад» трактуется как участок земли, предназначенный для выращивания растений, являющийся эмblemатичным представлением естественной среды обитания человека, включающим утилитарный, эстетический и религиозный аспекты. Это иллюстрируется поэтическими произведениями Ветхого Завета, такими как Песнь Песней Соломона, где образ сада ассоциируется с идеализированным выражением эмоциональной близости, природного очарования и духовно-эротической аллюзией зарождения любовных чувств.

Мотив закрытого пространства символизирует ценность отношений, необходимость защиты и сохранения любви. С образом «сада» тесно связан образ человеческой мечты» [11, с. 1019]. Поскольку «сад» ассоциируется с жизнью во всей полноте, воспринимается логичным тот факт, что этот образ, обрамляя библейский рассказ, участвует в его сюжете. Вторая глава книги Бытия описывает создание Богом Эдемского

сада, в который был помещён первый человек – Адам – садовником в райском саду: «И насадил Бог рай на востоке, в Эдеме, и ввел в него человека, которого создал <...> и ввёл человека в рай сладости, чтобы тот возделывал и хранил его» (Быт. 2:8). На него была возложена миссия поддержания порядка этой космической структуры, символизируя передачу человеку ответственности за поддержание мирового равновесия.

«Сад» символизирует человеческое прилежание, труд, стремление к достижению цели, гармонию. Изображение первых людей, Адама и Евы, находящихся в гармонии с природой и друг с другом и пребывающих в непрерывном диалогическом взаимодействии с Создателем, контрастирует с последующим эпизодом их изгнания из Эдема, результатом которого стало разрушение уникальной связи с Богом. Присутствие дерева познания добра и зла придает этому месту дополнительную коннотацию нравственного выбора и исторического решения человечества. Значение образа «сада» усиливается через появление Мессии: «Вифлеем открывает (затворенный) Эдем – придите к созерцанию сладости, придите, вновь примем подлинно райское, (явленное) внутри пещеры» [\[12\]](#).

В Библии есть два сада, связанные с крестными муками и воскресением Христа: Гефсиманский сад, где молился Иисус перед арестом, и сад, в котором он был распят и погребён: «И был на месте, где Он распят, сад, и в саду – новая гробница» (Ин. 19:41). В гимнографических текстах «Древо Креста ассоциируется с Древом Жизни Книги Бытия» [\[13, с. 59\]](#), в них прославляется тайна чистоты и невинности Богородицы, называемой «невозделанным садом», «запертым садом» (Песн. 4:12–13); церковь представлена виноградом, насаждениями.

Важно подчеркнуть, что сакральность архетипического образа «сад» усиливается мотивом границы, отсылающей к глубокой архаике. Семантика границы между внутренним и внешним пространствами укрепляет святое значение данной архетипической модели, репрезентирующей древние взгляды на структуру вселенной и инициации перехода личности на новые этапы развития.

В повести А. Жида локус «сад», уходящий корнями в коллективное бессознательное, реализуется в архетипическом значении. Связанная с христианской тематикой, мифологема «сад» насыщает сюжет первой части повести в нарративах о «родном доме» и «чужих домах» и объясняет номадность онтологического существования в восприятии главного героя. Локус «сад» в комплексе топоса «свой дом» актуализирует концептуализацию замкнутого пространства, границы, самоидентификации на основе разграничения внутреннего уюта и внешнего хаоса. Являясь «естественным» символом, коллективным образом, принятym цивилизацией [\[14, с. 56\]](#), «сад» символизирует в повести семейные ценности, защищённость, интеллектуальное развитие и духовный рост Мишеля. Скупо детализированный, локус «сад» служит важным элементом в изображении топоса «родной дом», заставляющего героя воспринять окружающий мир по вертикали, вследствие чего он приходит к ощущению уродливой жестокости и антигуманности новой морали, овладевшей им. В поле топоса «чужой дом» описание сада отличается пространностью и представляет собой аллюзию на Библейские образы и сюжеты, но преподнесённые в другой аксиологической плоскости.

Автор прибегает к использованию образа сада в этом ключе семь раз, что также можно интерпретировать как аллюзию на Библию (заметим, что число семь входит в систему других числовых символов повести – у Мишеля три друга, в повести три части и др.):

число семь является священным, символизируя божественное совершенство и мировой порядок. Выздоровление Мишеля, его самопознание, изменение мировоззрения осуществляются в чертогах садов. Близлежащие к дому в Бискре сады, похожие друг на друга, напоминают Эдемский и Гефсиманский сады. Главный герой подолгу проводит время в роскошных садах, огороженных земляными стенами, в каждом из них «река жизни», по берегам которой стоят усыпанные плодами, источающие аромат деревья, среди которых дарящие жизнь пальмы. Главный герой испытывает ликование от ощущения спокойствия, гармонии и вневременности места и событий («место ... казалось скрытым от бега времени» [\[9, с. 34\]](#)). Введённые автором образы горлиц, ребёнка, играющего на флейте, обозначают мотивы вечности, чистоты души, развития, связи между материальным и духовным мирами, сопряжёнными с идеей выбора.

Вернувшись к жизни, Мишель закрепляет нравственный выбор в саду-лестнице отеля в Равелло. Лестница символизирует преодоление трудностей, достижение новых высот в физическом и духовном планах, путь божественного нисхождения и человеческого восхождения – путь от одного уровня к другому. Сад, прилегающий к террасе дома в Бискре, появляется на страницах повести трижды. Он знаменует воскрешение героя: «Не в это ли утро, наконец, суждено мне было родиться?», рождение в нём «новых ощущений чувств», воссоздававших прошлое и соединявших его с настоящим [\[9, с. 34\]](#). Идеальный, умиротворённый «сад» благоуханием акаций, пронизанным светом воздухом и живительной тенью приводит героя в состояние экстаза. Оппозиция свет/тень в изображении «сада» символизирует жажду самопознания героя и сопрягается с двумя взаимоисключающими нравственными концепциями – христианством и ницшеанством. Тот же сад пугает героя, одержавшего победу над смертью, но ставшего по ту сторону добра, приведя его в состояние отчаяния и ужаса, в последнюю ночь пребывания в Бискре и по приезде туда с больной Марселиной. Деревья жизни, пальмы, кажутся Мишелю «бесцветными и безжизненными» и вызывают в нём «трагическое ощущение жизни» [\[9, с. 39\]](#). Став носителем идеи отрицания традиционной морали, мешающей человеческому естеству, Мишель утрачивает способность любить, уничижает семейные ценности – «сад» выступает индикатором преображения персонажа. «Прелестный сад», в котором «бродила любовь» Мишеля и Марселины, с открытием в герое нового человека, имморалиста, становится «унылым» [\[9, с. 112\]](#).

«Сад» в системе топоса «дом» обнаруживает с ним семантические связи на уровне традиционных ценностей, укоренённых в христианстве, и запечатлевает процесс монадности главного героя. В образе «сад» выражается чёткое различие между идеальным прошлым и падшим положением протагониста. «Сад» является «... подобием Вселенной» [\[15, с. 24\]](#) героя. Локус «сад» маркирует начало физической жизни протагониста и нравственный выбор, приведший его к духовной смерти.

Поле топоса «дом» в развертывании Жидом морального дискурса включает символический пласт, реализующийся на христианских мифологемах, которые, в силу своей двойственной природы, являются апокалептическими: «небо», «звезда», «солнце», «луна» и «пустыня». Образ небесной сферы представляет собой поливалентную структуру, нагруженную многослойностью культурных смыслов и символической семантикой, глубоко укоренённую в коллективном сознании человечества и проявляющуюся в различных формах культурного выражения, включая искусство, литературу и религиозные системы. В качестве примера пространственной гетеротопии («топоса иного») образ неба выступает выразительным концептом, совмещающим идеи доминантного жизненного пространства человека и

экзистенциальной основы художественного нарратива романов французской литературы первой половины XX века, в частности произведений Анри-Пьера Роше и Андре Жида. Библейская парадигма интерпретирует феномен неба через трёхуровневую классификацию пространственно-смысловых зон: птицы с облаками, космологическое бытие космоса, обитель Бога.

Это вполне определённое пространство, названное Иисусом «местом» (Ин. 14:2-3). В Ветхом Завете употребляется определение «Бог неба» и «Бог небесный» (Быт. 24:7; 2 Пар. 36:23; Неем. 2:4). Особенno интересно видение Иакова, который увидел необычную картину: на лестнице, соединявшей землю и небеса, стоял сам Господь [Быт. 28:13]; перед своей мученической кончиной святой апостол Стефан поднял глаза к небу и увидел Господа Бога и Иисуса Христа рядом с ним (Деян. 7:55-56). Большинство древних изображений и иконографий представляют Небо как пространство, где присутствуют восходящие и нисходящие по ступеням лестницы ангелы (Быт. 28:12) и прославленные святые. Кроме того, пророк Михей в своём знаменательном откровении рисует образ Бога, восседающего на троне, окружённого «всем воинством небесным», расположенным справа и слева от Него «по правую и по левую руку его» (3 Цар. 22:19; 2 Пар. 18:18).

Местоположение «небесного жилища» определяется преимущественно через вертикальную ось восприятия. Небеса представляют собой пространство, откуда Всевышний наблюдает за землёй, куда вознёсся Иисус Христос и куда верующие смотрят, надеясь обрести поддержку и спасение.

Андре Жид часто обращался к топосу неба («Изабель», «Тесей», «Тесные врата» и др.) в своём творчестве. В повести «Имморалист» лексема «небо» фигурирует девять раз, где представлена традиционной парадигмой трансцендентального измерения абсолютной вневременности, контрастирующего с эмпирической действительностью человеческого существования, но одновременно допускающего взаимопроникновение двух миров – божественной субстанции и антропологического опыта.

Символический образ «небо» сопровождает протагониста на протяжении всего его сложного пути борьбы с болезнью и морального перерождения. Пространственный образ «небо» присутствует в начале произведения: «небо чисто», «небо лазоревое» [9, с. 9] во время пребывания Мишеля в родительском доме, куда он возвращается, оказавшись в духовном тупике. Образ лазоревого неба («лазурь» [9, с. 123]) также замыкает произведение, образуя кольцевую композицию повести. По окончании своего морального эксперимента над собой Мишель воспринимает небесную лазурь «настойчивой», единственной, отнимающей у него силу мысли, формируя у героя осязание «великолепия и смерти», ощущения «близкого счастья» и похожего на него забвения [9, с. 123]. Мишель обнаруживает духовную связь с небесным домом на этапе зарождения любви к Марселине: величественно-прекрасное небо («небо великолепно» [9, с. 17]) соответствует эмоциональному состоянию героя и возможности, представленной ему референтной ситуацией «направить к добру свойства, которые проявляются в зле» [9, с. 9]. Небо в мрачных тонах (тусклое, серое) видит Мишель, мучимый приступами кашля и кровохарканья, из окна сфакского дилижанса и убогой харчевни в Суссе. Топос «небесный дом» объективируется в образе «тусклое небо» в Сорренто, создавая мотив ушедшего из сердца героя любви, усиливая акцент на его идеальном перевоплощении. Бискра, с которой он связывает надежды на выздоровление, встречает его «чистым от края и до края небом» [9, с. 38]. В утро отъезда обновлённый Мишель просыпается под

«сплошной лазурью» [9, с. 38]. В сюжетной линии, изображающей протагониста, ставшего персонифицированной новой моралью, образ «небо» возникает редко, поскольку развитие героя осуществляется в горизонтальной плоскости. «Пасмурное небо» [9, с. 112] времени общения с большой Марселиной сменивается свободным от туч блестящим ночным небом, когда Мишель предаётся полной свободе без моральных ограничений в порту Неаполя.

Топос «небесный дом» в повести «Имморалист» служит зеркалом души главного героя и эволюции его духовных исканий. Наделённый семантически контрастными эпитетами, обладающий гетеротопией, этот пространственный образ, с одной стороны, обнаруживает у героя стремление к свободе, открытость новому опыту, эмоциональную глубину, восприимчивость красоты, способность любить – качества созидателя, укрепляющего столпы традиционной морали; с другой стороны, – является метафорой трансформации носителя этих качеств в условиях реализации их в противоположной плоскости в разрушителя-индивидуалиста. Гетеротопичный образ «небесный дом» усиливает концептуальные смыслы топоса «дом» и актуализирует значимость и необходимость духовно-нравственного развития в рамках традиционных ценностей.

К образу «звезды» Андре Жид в своём творчестве обращается чрезвычайно редко. В повести «Имморалист» лишь однажды, но в кульминационный момент жизни героя. Исповедь Мишеля происходит на террасе при свете «звёзд». Сделанные «перстами» Бога (Пс. 8:4), «звёзды» есть результат творческого труда всевышнего. В них заключена истинная радость: сотворение происходило «при общем ликовании утренних звёзд» (Иов. 38:7). «Звёзды» в Библии множество раз употребляются вместе с другими светилами, солнцем и луной, поскольку их назначение – «управлять днём и ночью» (Быт. 1:16-18; Пс. 135: 8-9; Иер. 31:35). Примечательно, что в «Имморалисте» А. Жида исповедь главного героя осуществляется при свете только «звёзд». «Звёздная» функция отделения дня от ночи запечатлена в эпизоде строительства стены во время Неемии: строившие трудились и несли стражу «от восхода зари до появления звёзд» (Неем. 4:21). «Звёзды» символизируют людей («будут сиять ... как звёзды вовеки ...» (Дан. 12:3; Флп. 2:15)) и Ангелов (Отк. 1:20). Падающая «звезда» символизирует смерть. Большинство библейских «звёздных» мотивов использовано в Книге Откровение, где образ «звезды» участвует в осуществлении Божественного пророчества. Богоматерь Мария превознесена превыше херувимов и серафимов и всех чинов ангельских (небесных звёзд) и увенчана святым сиянием в виде звёздной короны (Пс. 44:10,12). «Вифлеемская звезда» указала путь волхвам к яслям с новорождённым Мессией» (Мф. 2:2, 7, 9-10). Христос держит таинственные звёзды в руке обещая дать верующим «утреннюю звезду – вечную жизнь на небесах» (Отк. 2:28). В Новом Завете Иисус Христос метафорические сравнивается с утренней звездой («звезда светлая и утренняя» (Отк. 22:16).

В заданной дуалистичной идейной плоскости повести и сопряжённой с ней мотивной системой мифологема «звезда» символизирует ушедших из жизни родителей, Марселину, ребёнка, когда-то дорогих сердцу Мишеля; и, главным образом, учение Иисуса Христа, указывающее единственно верный нравственный ориентир, знак осознания человеком смысла его жизни.

Мифологемы «солнце» и «луна» также несут смысловую нагрузку идейного замысла повести, имплицируя топос «дом» и эксплицируя топос «небесный дом». Образ дневного светила в Библии характеризуется разветвлённой семантической парадигмой. Солнце создано Богом «для управления днём» (Быт. 1:14-16) и подчиняется ему (Быт. 1:16; Иер.

31:35), пересекая небеса ежедневно, оно «видит» происходящее на земле, ничто «не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:7). «Солнце» символизирует Бога, который есть солнце, символ жизни и благополучия (Пс. 83). Помрачение «солнца» символизирует Божий суд: «солнце стало мрачно как власяница» (Отк. 6:12]. Во время распятия Иисуса Христа «померкло солнце» (Лк. 23:45). Оно может быть враждебно, изнуряя людей нестерпимой жарой («заразы, опустошающей в полдень» (Пс. 90:6). В Библии представлена и обратная сторона суда над грешниками – благословение праведников, для которых источником жизни будет Господь – он солнце духовной жизни.

В повести А. Жида пространственный образ «солнце» – неотъемлемый элемент жизни Мишеля. Бискра, его надежда на выздоровление, встречает и провожает главного героя «пламенным солнцем» [9, с. 35, 38]. В эпизоде в саду у родника в Равелло протагонист упоминает «солнце» несколько раз: у него вызывает любование и зависть «насыщенная солнцем» кожа крестьян; по признанию героя, «солнце жгло» и он «подставил своё тело его огню»; «светило солнце», Мишель «подошёл к воде на солнце» [9, с. 45]. Образ «солнце» рождает оппозицию свет/тень, «окрашивает, отодвигает, рассеивает туман» в жизни героя [9, с. 22, 63]. В гостиничном номере в Туггурте, куда Мишель приезжает с обессилевшей от болезни Марселиной, «солнце» включается в ряд образов, создающих атмосферу увядания, упадка, затхлости: «... песок, солнце, мухи всё сделали тусклым, грязным, несвежим» [9, с. 119]. Во время пребывания Мишеля в родительском доме «солнце не ослабевало», оно было «палящим» [9, с. 9-10]. Локус «солнце» в повести «Имморалист» ассоциируется с животворящей силой; отражая физическое становление и моральный упадок героя, является знаком амбивалентным; воплощает философский смысл вечности и божественного начала.

Мифологема «луна» часто упоминается на страницах Библии. Как и другие светила, «луна» - демонстрация Промысла Бога, предназначение которой было «отделять свет от тьмы, управлять днём и ночью» (Быт. 1:16-18; Ср. Пс. 135:9; Иер. 31:35). Благодаря предсказуемой и постоянной регулярности, «луна» стала образом долговечности и вечности (Пс. 71:5; 71:7). Возникновение и исчезновение «луны» стало аллегорией для идеи умирания/возрождения. В древних народных поверьях говорится о влиянии фаз луны на земные явления; ей приписывают способность управлять у женщин внешними сторонами личности, у мужчин глубинными [16. с. 481]. В преданиях евреев освещается миф, базирующийся на дуалистической системе солнце/луна – земной мир/мир потусторонний , который объясняет факт более слабого свечения луны по сравнению со свечением солнца. За коварный умысел против Солнца Луна наказана Богом, обещавшим уравнять её с Солнцем в размере и светоизлучающей способности, но лишь в преддверии Страшного суда. В Библии предзнаменованием этого события значится затмение Луны (Ис. 13:10; Иез. 32:7; Иоил. 2:10; Мф. 24:29 и др.). Греческий апологет христианства Теофил Антиохийский (II в.н.р.) рассматривал Солнце и Луну в качестве носителей и образов великого таинства, Солнце он ассоциировал с образом Бога, Луну - с образом человека. «Луна» воплощает мотивы красоты и любви: «прекрасная, как луна» (Песн. 6:10). Однако израильтянам поклонение «луне» запрещалось, поскольку «луна» ассоциировалась с мерзостью язычества и искушения («И отставил жрецов, которых поставили цари Иудейские» (4Цар. 23:5). В архетипическом смысле образ «луна» связан со сферой бессознательного, цикличного, переменчивого, с эмоциями и чувствами, жизнью и смертью и отмечен семантической двойственностью.

В повести Жида «Имморалист» «луна» используется в поле топоса «Чужой дом» и знаменует перелом в болезни Мишеля и его выздоровления, произошедшие в доме в

Бискре: «С каким наслаждением я чувствовал, как проникает ко мне ... лунный свет» [9, с. 29], «было почти полнолуние; ... лунный свет заливал комнату. ... меня жгла какая-то счастливая горячка, это была просто жизнь» [9, с. 39]. «Почти полная луна» блестит и на небе Неаполя, когда Мишель, морально опустошённый пускается в распутное бродяжничество: «Я шёл наугад, без цели, без желания, без принуждения» [9, с. 112]. «Луна» отражает суть переживаний, стремлений, духовных изменений Мишеля; она становится символом неизбежности трагедии, сопряжённая со смертью Марселины и коварной обманчивостью ницшеанской идеи свободы. В целом использованная Жидом в топологических рамках триада «звезда, солнце, луна» концептуализируется автором традиционно.

Важное место в повести «Имморалист» занимает пространственный образ «пустыня», находящийся одновременно в полях топосов «дом» и «дорога» и имеющий религиозно-мифологическую основу. Пустыня в мировой, культуре – место встречи земного и божественного символ духовного поиска, смерти и возрождения. В Библии образ «пустыня» встречается около пятисот раз и характеризуется семантической двойственностью. В отрицательном значении это пустынное место, лишённое условий для жизни: «пустыня, великая и страшная» (Втор. 8:15), со змеями и василисками, «степь печальная и дикая» (Втор. 32:10), которая стала местом испытания израильтян. В пустыне, земле блуда («осквернила землю блудом твоим и лукавством твоим» (Иер. 3:2), в изобилии встречаются злые духи, сатиры, «ночные привидения» (Ис. 13:21; 34:14). Пребывающее в пустыне зло искушает людей, что является посылом к возникновению апокалиптических видений Божьего суда над грешным человечеством: изображаются сожжённые города, выжженные пастбища, опустошённые горы и холмы, осушённые реки и озёра.

В положительном смысле «пустыня» связана с идеей жизни и спасения. Мотив возрождения соотносится с образом дождя, меняющим суть «пустыни». Библейский нарратив, в основе которого испытание, преследует цель сподвигнуть человечество совершив выбор в пользу духовной составляющей. «Пустыня» является местом спасения жизни, философско-нравственной рефлексии, местом откровения и провозглашения благой вести. Основываясь на буквальных образах-реалиях, творцы Библии преобразуют архетип в пророческое видение о страшном суде и метафорический образ духовной деградации, пустоты или лишений, изменение судьбы в обоих направлениях.

Образ «пустыни» неотступно следует за героем Андре Жида на протяжении всего повествования, присутствуя в каждой части произведения. Он реализуется в объективации топоса «чужой дом»: «Наступил день, когда я мог встать. С наиболее высокой её (террасы) части видны были пальмы, за пальмами – пустыня» [9, с. 22]. «Пустыня» является символом оторванности Мишеля от мира, цикла жизни и смерти, предзнаменования духовного перерождения героя. В монологе Меналка «пустыня» представляет собой библейскую аллюзию: «... всякая радость похожа на манну пустыни; ... на воду Амелейского источника» [9, с. 24]. Посредством введения библейских образов автор организует диалогичный дискурс на религиозно-нравственную тему, в котором иллюстрируется идея эфемерности характера человеческих переживаний и бессмысличины следования аксиологическим ценностям. Образ пустыни претерпевает метаморфозу в пространство свободы для проявления всех человеческих страстей. Освобождённый от социальных рамок, Мишель получает возможность осознать свои истинные чувства и потребности, зачастую противоречащие моральным нормам. По

дороге в Туггурт перед Мишелем открывается «... край смертельной славы и нестерпимого великолепия», в котором «Усилия человека кажутся безобразными и жалкими» [9, с. 119]. Уникальная, всесильная и беспощадная, «пустыня» становится сродни натуре героя. Его тяготение к пустыне вызывает тревогу и страх в Марселине: «Вы любите нечеловеческое» [9, с. 119]. Топологический образ «пустыня» обнажает экзистенциальную отчуждённость Мишеля, его внутренний кризис, вызванный переоценкой ценностей и столкновением с собственной тёмной стороной. В философии Ницше понятие «пустыня» символизирует истинную природу человека вместе с его инстинктивными стремлениями и служит критерием разделения людей на сверхчеловеческих существ, обладающих правом, и тех, кто является лишь средством достижения целей первых.: «В пустыне жили исконноправдивые, свободные умы, как господа пустыни; но в городах живут хорошо откормленные, прославленные мудрецы-вьючные животные» [17, с. 74]

Равнина, открывающаяся из проёма окна дома Мишеля, расположенного на возвышенности, уподобляется «пустыне». В поле топоса «родительский (свой) дом» «пустыня» символизирует испытания в жизни Мишеля, утрату им связи с традиционной христианской моралью. Смерть отца в контексте произведения отсылает к ницшеанской сентенции о «смерти Бога». Реминисцентную природу имеет эпизод откровения Мишеля в кругу друзей на террасе родного дома: «... и все трое, подобно друзьям Иова, стали ждать, любуясь быстрым закатом над равниной в огне» [9, с. 11]. Утративший укоренённость в Боге, отринувший христианские нравственные ценности, герой признаётся в своём страдании от «язв душевных». В самоанализе Мишеля, обнажающего диалектику своей души, отправной точкой является родной «дом», сформировавший картину мира юношей. Введение важных событий (детство, родители, учёба, потеря родителей, женитьба) позволяет воссоздать жизнь Мишеля до болезни и увидеть предпосылки к ней. На его мировоззрение оказала влияние амбивалентность нравственного ядра ценности семьи. С одной стороны, утверждение незыблемых духовных истин человеческого существования, укоренённых в Боге, с другой стороны, материалистический взгляд отца-атеиста. Примечательно, что, будучи атеистом, отец главного героя женится на причастной к религии женщине и, умирая, соединяет сына в браке с католичкой Марселиной. Однако зерно безверия породило в молодом человеке, наделённом блестящим умом, высоким интеллектом и талантом в области гуманитарных наук, скептичность и эгоизм, преобразовавшийся в эгоцентризм. Автор выявляет причины духовной мутации, принявший всеобъемлющий характер. Возвышающийся над равниной «дом», отделённый от деревни, не имеющий подъездной дороги, и «равнина-пустыня» визуально и семантически обозначают проблемы духовного кризиса эпохи, служат средством характеристики героя, являющегося типичным, определяют развитие сюжета.

К исходным пространственным структурам, универсальным пространственным архетипам относится топос «дорога», который в системе с топосом «дом» определяет художественное пространство произведения, создавая вокруг себя сеть топологических деталей. По словам Л.Ю. Фуксона, выделяется два возможных истолкования соотношения этих пространственных архетипов: или образ «дома» показывает ошибочность пути, или образ «пути» выявляет ложность домоседства.

В интерпретации топоса «дорога» в повести «Имморалист» применимо первое истолкование. «Дорога» Мишеля – линеарное движение в плоскости реального мира, следующее по круговой траектории: от точки отсчёта («свой дом», Париж) до конечной точки («чужой дом», Бискра) и обратно, затем круг повторяется – это движение по шкале

нравственно-религиозных ценностей. На концептуальном и перцептуальном уровнях «дорога» протагониста является связующим звеном между прошлым и будущим, старой и новой моралью, прежним и обновлённом «я», неким разграничителем макрокосмоса; выражает подвижное соотношение дискретности и изменения личности героя. Движение героя осмысляется автором в контексте историко-культурных событий, выбор проецируется на модель общественного развития.

Разрыв с прошлым обозначен через пересечение Мишелем и Марселиной морской границы между Францией и Африкой. На корабле герой открывает для себя Марселину, её внешнюю красоту, духовное богатство, высокий интеллект и принимает её как равную себе. Имя Марселина связано с водной стихией этимологически, символически – с жизненной силой воды. Образуется дихотомический ряд «вода/пустыня»: по морскому пути герои движутся в Африку (пустыню). В Эль-Джеме состояние Мишеля резко ухудшается, в Суссе он узнаёт о своём недуге (туберкулёзе), который быстро прогрессирует. Сухопутный путь в Бискру – это точечное движение: остановка в гостиницах, «чужих домах», угнетающие влияющие на героя, страдающего кровохарканием, теряющего жизненные силы. Бискра приносит ему выздоровление. Происходит смещение акцентов: «море – жизнь», «пустыня – смерть», затем пустыня становится местом выздоровления, возрождения и перерождения Мишеля. «Чужой дом» в Бискре воспринимается им очень комфортным жилищем. Ему нравятся просторные комнаты, белые стены, особенно веранда с огромными окнами, вид на прилегающие сады и пустыню.

Экзистенциальное мироощущение героя, спровоцированное болезнью, сподвигает его к изменению шкалы аксиологических ценностей, возведению в приоритет своей жизни как физического бытия. Протагонист, преследуя цель выжить, готов использовать в борьбе со смертью любые средства, без учёта моральных и религиозных критериев. Он замыкается в себе, развивая философию, в которой христианские ценности вредны и ненавистен высокоморальный и религиозный человек; теряет интерес к книгам, обвиняет заботливую и самоотверженную Марселину во всех мелких бытовых неудобствах. Он извращает понятие «благо», наделяя новым смыслом: «благо» – то, что для него целебно.

Локус «дверь» усиливает мотив имморализма. В небольшую комнату Марселины вела маленькая дверь, всегда закрытая. Мишель не интересовался жизнью жены, совершенно не задумывался о её верованиях. Разговор о Боге и его благодати Мишель переводит в ироническую плоскость. Свою просьбу к Марселине не молиться за него он объясняет тем, что он не любит покровительства, поскольку, приняв помощь Бога, Мишель стал бы обязанным ему, а герой не хочет обязательств. Размышление Мишеля о первичности заботы о собственном теле тождественны взглядам Ницше, в противовес христианству, в котором со спасением связана душа.

Вид здоровой крови арабского мальчика Моктира, порезавшего палец, обнаруживает в Мишеле зависть к здоровому телу. Собственная кровь, чёрная, ассоциируется со смертью и вызывает отвращение. Этот эпизод на веранде передаёт напряжение и страсть протагониста в процессе перерождения его в человека нового, с другим мировоззрением.

Ощущение полного выздоровления посещает героя во время его прогулки с Марселиной по саду. Мишель, испытывая высшую степень счастья, чувствует себя родившимся вновь, кардинально другим человеком. Понятие «болезнь» обретает дополнительную коннотацию – духовная болезнь, моральное изменение героя. Зыбкую грань между

добром и злом в микрокосмосе сознания героя фиксирует эпизод с кражей Мактиром ножниц. Мишель наблюдает за действиями мальчика в зеркало. Одно из значений мифологемы «зеркало» связано с его способностью правдиво отражать как добродетели, так и грехи: «зеркало – символ Девы Марии, так как Бог отразился в нём через своё подобие Иисуса Христа» [18, с. 19]. Преступление, отражённое в зеркале в комнате Мишеля, не просто остаётся безнаказанным – маленький преступник, вызвав интерес к себе и восторг собою в душе Мишеля, получил в глазах главного героя статус любимца. Зеркало отразило духовно-нравственное преображение Мишеля, бытие имморалиста без Бога. Символичен и предмет похищения – ножницы. В античной мифологии ножницы связаны с мойрой судьбы Антропос, перерезающей нити человеческой жизни. В христианстве ножницам отведена роль символа отречения от мирской жизни. Мактир крадёт ножницы Марселины, для которой христианские ценности остаются незыблемыми. В метафорическом осмыслении он похищает жизнь Марселины, определяя её трагическую судьбу, причём с полного позволения Мишеля.

Пребывание главного героя в Бискре ознаменовывается его выздоровлением. Просторный светлый дом, с большой верандой, с огромными окнами и стеклянной дверью, стал местом, где Мишель в борьбе со смертельной болезнью за своё существование побеждает путём уничтожения традиционных духовно-нравственных ценностей, привитых ему в родном доме, что и приводит к смерти его души.

Последнюю ночь в Бискре Мишель проводит на веранде. Его ощущения, которые он подробно описывает, перекликаются с природными силами: в сознании своего естества он подчёркивает это сближение. При ярком свете луны, для которого абсолютно проницаема стеклянная веранда с распахнутыми окнами, герой испытывает осознание высшей степени счастья. «Луна» – символически амбивалентный образ, в контексте повести знаменующий возрождение, бессмертие, переход от жизни к смерти и от смерти к жизни. Мишель с восторженным блаженством разглядывает свои руки, касается своего лица. Детальным описанием омовения лица и изъяснений эмоций он актуализирует антихристианскую концепцию. Возникшая у него потребность омыться и экспликация этого процесса символизирует очищение героя от старой морали, его инициацию для жизни в духовной плоскости по ту сторону добра и зла. Мишель испытывает испуг от вида притихших безмолвных деревьев в саду, чья неподвижность вызывает у него ассоциации со смертью. Знаменательно, что его пугают именно пальмы. В христианстве пальма символизирует победу над смертью, вечную жизнь, является атрибутом святых: «праведник цветёт как пальма, ... насаждённые в доме Господнем, они цветут во дворах Бога нашего» (Пс. 91:13). Мишель с ужасом и страхом думает о конечности бренной жизни. Слова Христа Петру из Библии, открытой Мишелем наугад («теперь ты сам перепоясываешься и идёшь туда, куда хочешь идти, но, когда ты будешь стар, ты протянешь руки»), интерпретируются им согласно его новому мировоззрению, усиливая страх героя перед физической немощью и смертью, утверждая человеческую жизнь как высшую ценность.

Дорога в Париж связана с изображением эволюции внутреннего мира Мишеля. Пройдя свой рубикон, герой удаляется от людей, носителей традиционных религиозно-духовных ценностей. Он преследует цель обнаружить в себе и освободить животную суть, «древнего человека», которого отвергло Евангелие. Очистить путь к воплощению этого замысла Мишель полагает посредством отказа от накопленных знаний, соотносимых им с ненужным грузом. Протагонист проникается презрением к жившему в нём прежде существу, «наложеному образованием», трудолюбивому и слабому, существующему в рамках морали, обозначенных книгами, учителями и родителями. Совершенное

перерождение Мишеля происходит в здании бывшего монастыря города Равелло, превращённого в отель. Абсолютно свободным и сильным он ощущает себя после погружения в родниковую воду за отелем-монастырём. Аллюзию на христианский обряд крещения с обратным эффектом демонстрирует антигуманную, противоестественную сущность Ницшеанства. Даже самим героем овладевает страх, когда, желая уничтожить во внешности следы «археографа», он сбрасывает бороду и ему кажется, что он снимает маску, что его душа, открывшаяся всем, очень страшная. Мишель старательно скрывает себя настоящего от Марселины, играя перед ней роль себя прежнего, отдавая ей только образ.

Остановка Мишеля в Ровенне воссоздаёт атмосферу, в которой герой обнаруживает тенденцию к расширению границ дозволенного традиционной моралью. Показательно углубление его интересов к этике древних готов, олицетворяющее основу проявления имморализма. Особенно любопытен для героя оказывается юный король готов Аталаих, которому тесно в рамках семейной, социальной и религиозной морали. В сознание протагониста укрепляется мировоззренческая позиция, лишённая нравственной зависимости и социальных условностей.

Родовое поместье матери Ла-Мориньер, куда направляется молодая семья по возвращении, выполняет функции испытания и духовно-нравственного маркёра. Скамейка в парке, манеж – места, где Мишель с матерью бывали в детстве, отзываются в его душе счастливым воспоминанием. Сообщение Марселины о её беременности становится радостным для героя. Он погружается в состояние ликования и предвкушения счастливого будущего для себя. Но мир природы, объективированный локусами «парк», «долина», «лес», «река», «ласточки», отражаясь в его сознании, как в кривом зеркале, отождествляется им не только с приятным местом пребывания, но и с теми красотой и мощью, которые подвластны исключительно сильному человеку. В первое посещение поместья в Мишеле проявляется стремление управлять и властвовать, во второй же приезд в герое, ощущающем новый прилив жизненных сил, ярко проявляется его животная сущность. Его привлекает общение с семьёй Эртевана, с Бютом, с Альсидом – с теми людьми, для которых «Бог умер» уже давно.

Локус «университет» играет роль трибуны, с которой протагонист излагает тезисы своей новой мировоззренческой позиции, в основе которой – имморалистическая философия Ницше. Герой утверждается в определении для себя главной цели – просторной и свободной жизни, в которой он устанавливает себя на более высокую ступень в социальной иерархии. Факт презентации своих взглядов в стенах вуза обозначает статус духовно-нравственной проблемы, её глобальность и опасность, её концептуально-философскую подоплёку, имеющую стройную логическую систему.

После лекции происходит знакомство с Меналком, которого автор наделяет внешними чертами сходства с Ницше: «элегантен ... громадные, свисающие, уже седые усы перерезали его пиратское лицо; холодное пламя взгляда выражало мужество и решимость» [\[9, с. 78\]](#).

«Дом» в Париже, купленный Мишелем, в корне отличается от родительского дома в деревне. В доме главного героя иные ценности: на смену аскетическому быту родительского дома в интерьер включена роскошь – дорогие ковры, кресла, посуда.

Мишель регулярно проводит светские вечера, востребованные соответствием его статусу и необходимости притворяться перед Марселиной прежним моралистом, несмотря на обременительный характер как для Мишеля, так и для беременной и уже больной

Марселины. Мишель раздражается, видя пепел от сигарет на дорогом столе и пятна на креслах. Им овладевает желание закрыть, спрятать все вещи. Его мысли – «И пыль вдыхаемая нами, возникла из отвратительной порче вещей ... всё теряло для меня ценность после первого пятна; запятнанные вещи – это вещи, поражённые болезнью, как бы обреченные смертью» [9, с. 77] – относятся и к людям. Мишель подсознательно обрекает Марселину на смерть.

Событием для Мишеля становится появление на вечере Меналка, в лице которого главный герой точно угадывает своего единомышленника. К удовольствию Мишеля, Меналк озвучивает мысль о сильных людях, отличающихся от толпы, и о ненависти к принципиальным людям. Мишель очень подробно описывает как эту, так и все состоявшиеся встречи с Меналком. Беседы Мишеля с Меналком в доме последнего демонстрируют кульминацию в проявлении Мишелем имморализма. В предвкушении встречи с Меналком, проникнутый чувством странной восторженности, мучительного беспокойства, счастья, Мишель забывает о больной Марселине.

Центральными в их разговоре становятся проблемы нравственного выбора и самореализации. Разговор с Меналком способствует осознанию протагонистом его правоты относительно морали. Мысли Меналка о ненужности памяти прошлого, отождествление того, чего больше нет, с «тем, чего никогда не было», попрание красоты в отождествлении её с моралью, с одной стороны, и утверждение права на жизнь и счастье, достижение которых позволяет абсолютно любые способы, вызывают в Мишеле восторг и раздражение, поскольку предвосхищают мысли самого Мишеля. Суждение Меналка о радости, похожей на манну пустыни, которая «гниёт в один день», уподобление её воде Амелейского источника также обнажает мысли собственно Мишеля.

На сентенцию Меналка о том, что счастье даётся по мерке, «Мишель восклицает: «... теперь моё счастье давит на меня; я почти задыхаюсь в нём» [9, с. 83]. Беседы Меналка и Мишеля представляет собой философскую рефлексию о природе человеческой радости, счастья и опыта прошлого, обладающих преходящим свойством. Оба собеседника – приверженцы идеи необходимости постоянного обновления и готовности оставить прошлое ради новых возможностей и ощущений.

Топологические образы дома Меналка представлены локусами «огонь камина», «вино», «печене», «стол» и осмысливаются автором в традиционном духовно-религиозном ключе. Проблема разговора, присутствие библейских образов позволяют говорить о символическом значении встречи, которая случается в рождественские каникулы. Встреча отождествляется с актом причастия, которое включает вкушение вина и хлеба как крови и тела Иисуса Христа. В христианстве Дух является апостолам в виде огня, чтобы изъять из них немощь, страх, грех и даровать силу, свет и тепло.

Домой Мишель возвращается с мыслью о будущем, о своём ребёнке, во имя которого «изменялась и крепла мораль» героя. Дом встречает Мишеля бытовым беспорядком, тусклым светом, тяжёлым молчанием врача. Увидев на постели окровавленные простыни и измученную Марселину, похожую на умершую, он понимает трагизм случившегося. В коротком разговоре Мишеля и Марселины звучит мотив Божией помощи. Марселина просит чётки; на демонстрацию Мишелем обиды и уверенности в его самостоятельном выздоровлении она нежно и печально, с тоскливой мольбой произносит: «Я столько молилась за тебя!». Смерть ребёнка во время рождества ассоциируется на уровне подтекста со смертью божественного начала в герое. Меняется его отношение к Марселине. Звучит мотив испорченной вещи: болезнь запятнала Марселину, «...

поставила на ней клеймо. Она стала испорченной вещью» [\[9, с. 87\]](#).

Заболевание туберкулём Марселины мотивирует повторение путешествия в Тунис. Топос «дорога» объективируется через перечисление стран и упоминание о гостиницах, раздражающих героя своим убогим бытом. Для протагониста «дорога» стала испытанием его новой моральной системы убеждений, в центре которой жизнь – бытийственное существование, «инстинкт роста, устойчивости, накопление сил, власти» [\[17, с. 635\]](#), абсолютная свобода. Он ощущает себя сильным, исключительным человеком, родившимся для великих открытий; он примеряет статус «искателя», чьё предназначение диктует необходимость «оттолкнуть от себя культуру, приличие, нравственность [\[9, с. 108\]](#), являющихся помехой на его пути. Мишель проникается ненавистью к честным людям, видя в честности «запрет, условность, страх». Он перестаёт прятать от Марселины факт своего духовно-нравственного перерождения. Их короткий диалог обнаруживает столкновение христианской морали самоотречения и самопожертвования с ницшеанской философией: «я хорошо понимаю вашу теорию Но она унижает слабых – Это то, что нужно, – ответил я сразу же невольно [\[9, с. 110\]](#).

Дом в Бискре, который раньше служил Мишелю убежищем для телесного исцеления и духовных открытий, теперь превратился в источник глубокого экзистенциального разлада и стал сценой трагической гибели Марселины. Как отражение в зеркале, вновь возникает знакомая картина террасы. Луна, некогда символически знаменовавшая начало нового радостного этапа в жизни героя, ныне наполняет Мишеля ужасом и усиливает чувство внутренней пустоты перед лицом собственного душевного противоречия. Идеализированная ницшеанская концепция полной свободы оказывается для него мучительным грузом. Вспоминаются случайно вычитанные тогда строки Евангелия – Христос обращается к Петру, эти слова становятся судьбоносной подсказкой, порождая вечные неразрешимые вопросы: «Куда я иду? Куда я хочу идти? ...», «Я чувствую, что от меня уходит искусство. Чтобы дать место – чему? [\[9, с. 118-119\]](#).

Понимание абсолютной свободы через призму философии Ницше в восприятии Мишеля вступает в конфликт с сохранёнными в нём традиционными моральными нормами. Апробирование им концепции Ницше о трёх стадиях развития духа претерпевает неудачу. Протагонист успешно реализует только две стадии становления «сверхчеловека», стадию «верблюда» и «льва» - превращения в «ребёнка» не происходит.

Таким образом, ключевыми элементами, доминирующими в художественном пространстве повести А. Жида «Имморалист», на основании их средоточия онтологической, аксиологической и гносеологической проблематики являются архетипические топосы «дом» и «дорога». Выявленные пространственные доминанты получают реализацию на различных семиотических уровнях – эмпирическом, перцептивном и ментально-концептуальном, детерминируя нарративную динамику повествования, композиционную структуру и выступая основными способами презентации авторского идеологического замысла. Культурная универсалия «дом» концептуализируется как ценностное ядро, обеспечивающее экзистенциальную безопасность и исполняющее миромоделирующую и психомоделирующую функции. Топос «дом» в поле гетеротопического анализа коррелирует с категорией «небесный дом», объективируемой посредством мифологемы «сад», триады «звезда, солнце, луна». Мотив границы, связанный с топосом «дом», локусами «сад», «окно», «дверь», отличается асбивалентностью идеи одновременной изолированности и проницаемости этих пространств. Топос «дом» представляет идеино-важные бинарные оппозиции: своё/чужое, внешний/ внутренний, божественный

(моральный)/антибожественный (имморальный). Основная функция архетипа «дом» в повести «Имморалист» – демонстрация ошибочности выбора главным героем пути.

Мифопоэтический образ «пустыня», занимающий промежуточное положение в топологической иерархии текста и соединяющий два ключевых топоса – «дом» и «дорогу», приобретает статус интегрирующего элемента концептуальной сети обоих символов, подчеркивая тематику испытаний и морально-нравственного выбора персонажа. Архетипический топос «дорога» реализуется автором в соответствии с его мнемонической функцией и характеризуется двумя типами перемещения героя: горизонтальным («путь к сакральному центру ... путь к чужой и страшной периферии» [\[19, с. 262\]](#)) и вертикальным (этап духовного становления), что позволяет трактовать этот мотив как метафору жизненного пути, эволюцию души и духа.

Символика архитепических образов, эксплицирующихся на основе интертекстуальных связей, семантизируется с учётом интерпретации интертекстуальных элементов в виде библейских аллюзий и реминисценций и воплощения尼цшеанских идей, послуживших посылом к номадности протагониста. Использованные автором мифопоэтические образы, определившие координаты художественного пространства произведения, отличаются семантической амбивалентностью, вследствие чего доминантные пространственные образы «дом» и «дорога», обозначая оппозиции жизнь/смерть, материальное/духовное, выступают медиаторами двух уровней существования. Топосы «дом» и «дорога» представляют собой пространственную доминанту, позволившую писателю обозначить имморализм как серьёзную проблему века, организовать философско-моральный дискурс, в основе которого – дилемма, связанная с конфликтом традиционной, укоренённой в религии, морали и новой,尼цшеанской идеологии. Андре Жид намеренно вводит архетипы «дом» и «дорога», образующие коннотации с мифологемами, относящимися к апокалиптическим образам, стремясь подчеркнуть трагизм ситуации экзистенциального кризиса героя, пытающегося утвердить собственную идентичность путём нарушения моральных устоев общества, утверждения собственного превосходства над другими людьми, отказа от ответственности и замены традиционного представления о добре и зле альтернативными моделями поведения.

Доминирующие топосы «дом» и «дорога» придают повести высокую степень эмоциональной насыщенности и глубокого философского подтекста, призывают к переосмыслинию сущности бытия, ценностей и жизненных ориентиров.

Библиография

1. Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. Т. 1 / пер. с нем., коммент. Д. С. Колчицина. Под ред. Ф. Б. Успенского. М.: Издательский Дом ЯСК, 2020. 560 с.
2. Хайнади З. Архитепический топос // Литература. 2004. № 29. С. 7-13.
3. Лотман Ю. М. Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1968. Вып. 209. Т. 11. С. 5-50.
4. Крикливец Е. В. Топос как структурный элемент хронотопа и объект научного исследования (на примере творчества В. Астафьева и В. Козько) // Ученые записки УО ВГУ им. П.М. Машерова. 2013. Т. 16. С. 126-131. EDN: SMHXVN.
5. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 3: Утренняя заря. Мессинские идиллии. Веселая наука / пер. с нем. В. Бакусева, К. Свасьяна; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. Москва: Культурная революция, 2014. 640 с.
6. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок).

- Семиотика культуры. Труды по знаковым системам Х. Тарту: ТГУ, 1978. С. 65-85.
7. Пыхтина Ю. Г. Уровневый анализ пространственных образов и моделей в художественной литературе // Вестник Оренбургского государственного университета. 2017. № 11(211). С. 59-66. EDN: VTABJZ.
8. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Т. 1/1: Рождение трагедии. Из наследия 1869–1873 гг. / Пер. с нем. В. Бакусева, Л. Завалишиной и др.; общ. ред. И.А. Эбаноидзе. М.: 2012. 416 с.
9. Жид А. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2: Имморалист: Повесть; Изабель: Повесть; Подземелье Ватикана: небылица. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. 416 с.
10. Агранович С. З., Березин С. В. Homo amphibolos: Археология сознания. Самара: Издательский дом "БАХРАХ-М", 2005. 344 с.
11. Словарь библейских образов. Под общей редакцией Райкена Л., Уилхайта Д., Лонгманы III Т. СПб.: Библия для всех, 2005. 1433 с.
12. Икос канона Рождеству Христову.
13. Свирилова Л. О. Мифологема "сад" в восточнохристианской культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 1(30). С. 59-61. EDN: YFPTQZ.
14. Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. 304 с.
15. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. 341 с.
16. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н. А. Истомина. М.: ООО "Издательство АСТ", 2003. 1056 с.
17. Ницше Ф. Сочинения в 2 т. / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1996. Т. 2. 829 с.
18. Freeman G. H. La Symphonie Pastorale Revisited // Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association. 1970. V. 24, # 1. С. 15-23.
19. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-284. EDN: TZOXML.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Представленная на рассмотрение статья «Доминантные пространственные образы «дом» и «дорога» в повести А. Жида «Имморалист», предлагаемая к публикации в журнале «Филология: научные исследования», несомненно, является актуальной, ввиду обращения автора к вопросам изучения творчества французского писателя рубежа 19-20 веков, а именно теоретическим вопросам моделирования пространственных образов в произведении вышеназванного прозаика.

Рассматриваемая в статье повесть А. Жида «Имморалист» опубликована в 1902 году, отражает поиск автором устойчивых моральных основ в сложную эпоху рубежа XIX – XX веков, когда во Франции под влиянием идей Ф. Ницше возникла новая духовная атмосфера.

Исследователь выделяет доминантные пространственные образы в повести А. Жида «Имморалист», посредством которых автор организует художественное пространство произведения, внешнюю и внутреннюю композиции, сюжет, которые представляют собой способы выражения авторской интенции, а именно, «дом» и «дорога».

Статья является новаторской, одной из первых в российской филологии, посвященной исследованию подобной тематики в 21 веке. В статье представлена методология

исследования, выбор которой вполне адекватен целям и задачам работы. Автор обращается, в том числе, к различным методам для подтверждения выдвинутой гипотезы. В статье используются в том числе общенаучные методы наблюдения и описания, а также методы литературоведения. Основными методами явились культурно-исторический, культурно-социальный и нарративный методы. Данная работа выполнена профессионально, с соблюдением основных канонов научного исследования. Исследование выполнено в русле современных научных подходов, работа состоит из введения, содержащего постановку проблемы, основной части, традиционно начинающуюся с обзора теоретических источников и научных направлений, исследовательскую и заключительную, в которой представлены выводы, полученные автором.

Как и любая работа, данная статья не лишена некоторых недостатков. Отметим, что в вводной части слишком скучно представлен обзор разработанности проблематики в науке, а именно в области изучения творчества рассматриваемого писателя. Однако, это не умаляет общего положительного впечатления от рецензируемой работы.

Библиография статьи насчитывает 19 источников, среди которых представлены теоретические работы как отечественных ученых, так и зарубежных исследователей. Как рекомендация – больше обращаться в работам, изданным в последние 5 лет (таковые отсутствуют в библиографии).

В общем и целом, следует отметить, что статья написана простым, понятным для читателя языком. Опечатки, орфографические и синтаксические ошибки, неточности в тексте работы не обнаружены. Работа является новаторской, представляющей авторское видение решения рассматриваемого вопроса и может иметь логическое продолжение в дальнейших исследованиях в области современной англоязычной литературы. Результаты работы могут быть использованы в ходе преподавания на специализированных факультетах. Статья, несомненно, будет полезна широкому кругу лиц, филологам, магистрантам и аспирантам профильных вузов. Статья «Доминантные пространственные образы «дом» и «дорога» в повести А. Жида «Имморалист» может быть рекомендована к публикации в научном журнале из перечня ВАК.