

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ,  
МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ  
ПОЛТАВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ В.Г.КОРОЛЕНКА**

**ТЕТЯНА КУШНІРОВА**

**РОМАННІ ОБРІЇ  
РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Полтава  
Видавець Шевченко Р.В.  
2012

**ББК 83.3(2=Рус)6-022**  
**УДК 821.161.1–31.09«193»**  
**К 96**

*Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського  
національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка  
(протокол №15 від 14 червня 2012 року)*

**Рецензенти:**

**Дербеньова Л.В.**, доктор філологічних наук, професор  
кафедри теорії і практики перекладу Івано-Франківського  
національного технічного університету нафти і газу;

**Резник О.В.**, доктор філологічних наук, професор  
кафедри філології Кримського республіканського інституту  
післядипломної педагогічної освіти.

**Науковий редактор:**

**О.М.Ніколенко**, доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри світової літератури Полтавського  
національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка

**К 96 Кушнірова Т.В.** Романні обрії російської літератури першої третини ХХ століття: [монографія]. – Полтава: Видавець Шевченко Р.В., 2012. – 352 с.

**ISBN 978-966-8798-73-3**

У монографії розглянуто особливості російського роману першої третини ХХ століття, представленого творами А.Аверченка, Л.Андреева, М.Арцибашева, А.Белого, І.Буніна, О.Беляєва, М.Булгакова, О.Гріна, М.Горького, В.Вересаєва, Є.Зам'ятіна, І. Ільфа і Є. Петрова, В.Короленка, В.Обручева, Ф.Сологуба, Д.Мережковського, В.Набокова, А.Платонова, О.Толстого, І.Шмелєва та ін. Визначено типологічні різновиди романних форм у контексті історико-літературного процесу. Досліджено хронологию, жанрові доміанти, константи та модифікації російського роману першої третини ХХ століття. Визначено поетикальні риси романних форм 1900-1930-х років та вплив на них екстралітературних та іманентних чинників. Жанрну типологію російського роману розкрито з урахуванням міжродової та міжжанрової дифузії, а також класичних традицій і новаторства митців.

Монографія буде цікавою літературознавцям, викладачам, аспірантам, студентам і всім тим, хто має інтерес до філології.

**ББК 83.3(2=Рус)6-022**

**ISBN 978-966-8798-73-3**

© Кушнірова Т.В, 2012

© Полтавський національний педагогічний  
університет імені В.Г.Короленка

## ПЕРЕДМОВА

Категорія «роман» – одна із найбільш досліджених і водночас найбільш дискусійних проблем сучасного літературознавства. Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених теорії та історії роману (Д.Лукач, М.Бахтін, Д.Затонський, А.Есалнек, М.Римарь та ін.), й досі серед дослідників немає єдності щодо визначення роману, його генези, жанрового змісту, структурних ознак, специфіки розвитку на різних етапах, взаємодії з іншими жанрами. Актуальним питанням наразі залишається вивчення конкретно-історичних форм роману в національних літературах, а також дослідження його типології та поетики в історико-літературному контексті.

Російська література збагатила світову скарбницю значними досягненнями в царині роману. Ставши «головним героєм літературного процесу» (М.Бахтін) у ХІХ столітті, жанр роману на межі ХІХ–ХХ віків поступається малим і середнім жанровим формам (нарис, оповідання, новела, повість), що було пов'язано передовсім із соціально-історичними зрушеннями, а також зі стрімкою зміною художніх парадигм, активним розвитком модернізму й авангардизму. В.Гусєв у роботі «Література в ситуації перехідності» (2007) зазначив: «Під час знецінення колишніх істин та вірувань важко було побачити життя в цілому й відобразити його у творі великих жанрових форм, що потребує докладно виписаної картини різнобічних зв'язків людини із навколишнім середовищем та багаторівневої зумовленості вчинків, почуттів і навіть найтонших душевних порухів» [109, с.51]. Дослідники (В.Гусєв, Н.Крутікова, Т.Маєвська, В.Силантьєва,

В.Гречнев, В.Кожин, Н.Тамарченко, С.Кормілов та ін.) однойменно в тому, що в період «переходу» не було потреби у великих романних формах, навпаки, митці намагалися втілити ідею у невеликих за обсягом текстах, оскільки в малих та середніх жанрах основна увага акцентувалася на одному або декількох важливих моментах життя персонажа, ключовій конфліктній ситуації. Малі та середні жанрові форми були досить пластичними, відкритими для художнього експериментування, а також для впливу різних родів та видів мистецтва. Утім, як слушно зазначає А.Есалнек у монографії «Типологія роману» (1991), романне мислення залишалось панівним у художній свідомості перехідної доби, що позначилося на творах різних жанрів. Ще М.Бахтін у роботі «Епос і роман» (1975) писав про явище «романізації», яке бере початок з кінця XIX століття й простежується далі.

На початку XX століття жанр роману отримує нові імпульси для розвитку, що було зумовлено різними чинниками: зміною дійсності, яка потребувала більш цілісного і багатопланового осмислення; взаємопроникненням родів і жанрів; синтезом філософії та літератури, а також взаємодією видів мистецтва; світоглядними пошуками митців та ін. Роман як найбільш «вільний» із жанрів літератури, «відкритий і пластичний» жанр, схильний до «поетики синтезу» (Д.Затонський) відповідав рухливій і розмаїтій дійсності початку нового століття. За словами М. Бахтіна, роман має справу лише з «неготовою, невизрілою, що перебуває у становленні, дійсністю, з її постійною переоцінкою і переосмисленням» [27, с.447]. Такою «неготовою, невизрілою» добою є початок XX століття, коли відбувалися значні зрушення не лише в суспільстві, але й у свідомості особистості. Роман став тією формою, де розгорталися актуальні конфлікти, пов'язані з питаннями людського буття та досліджувалися шляхи їхнього подолання.

Романне мислення притаманне кращим представникам доби «порубіжної свідомості»: Л.Андрєєву, І.Буніну, М.Горькому, Ф.Сологубу, А.Белому, М.Арцибашеву, Д.Мережковському та ін. Великі епічні форми вражають розмаїттям модифікацій у спадщині митців першої третини XX століття: А.Аверченка, О.Беляєва, М.Булгакова, О.Гріна, В.Вересаєва, Є.Замятіна, Ф.Сологуба, В.Набокова, А.Платонова, О.Толстого, І.Шмельова та ін. «Золотий фонд» російського роману XX століття попо-

внили твори, в яких охоплено широке коло життєвих явищ, порушено не тільки соціально-історичні, а й метафізичні, онтологічні, морально-етичні проблеми суспільства. Особистість в романних формах першої третини ХХ століття показано в широких зв'язках зі світом і буттям. Зазначимо, що російська література початку ХХ століття у даному дослідженні розглядається комплексно, без поділу на потоки: дореволюційну, радянську та «літературу вигнання». Нашим завданням є дослідження великих романних форм системно задля виокремлення загальних тенденцій розвитку російської літератури першої третини ХХ століття загалом.

За словами М.Бахтіна, роман, на відміну від інших жанрів, є унікальною категорією, оскільки лишається єдиним «неканонічним» жанром, тобто таким, що не має певної системи ознак, які постійно відтворюються, а має лише певну «внутрішню міру» (Н.Тамарченко), що поєднує усталені критерії зі змінними. «Неканонічність» роману ще яскравіше виявляється на межі ХІХ–ХХ століть та на початку ХХ, коли індивідуально-авторська свідомість була «єдиним і головним каноном» (С.Аверинцев), зумовлюючи розмаїття жанрових форм.

У російському літературознавстві жанр роману в теоретичному та історико-літературному аспектах досліджували М.Бахтін, Н.Тамарченко, А.Есалнек, Л.Іезуїтова, М.Римарь, Л.Смирнова, та ін. Проте системних досліджень, що стосуються безпосередньо вивчення своєрідності російських романних полотен ХХ століття, напрочуд мало. Серед них необхідно відзначити роботи «Художній світ російського декадентського роману межі ХІХ–ХХ століття» (2005) О.Долгенко, «Проза першої половини ХХ століття: поетика російського національного характеру» (2004) Н.Желтової, «Епопея в російській літературі ХІХ–ХХ ст.: становлення і трансформації» (2006) В.Беглова, «Поетика роману-антиутопії: На матеріалі літератури ХХ століття» (2005) О.Козьміної. Цікавими є розвідки, в яких розглянуто риси поетики окремих романів початку ХХ століття: «Поетика сну в романі: «Петербург» А.Белого, «Біла гвардія» М.Булгакова, «Запрошення на страту» В.Набокова» (2003) О.Федуніної, «Художній час та простір в російськомовних романах В.Набокова 1920-1930 рр.» (2007) Д.Морозова, «Мотив зникнення в романах В.Набокова кінця 1920-30-х років» (2008) О.Полевої, «Романи

Леоніда Андреева «Сашка Жегулев» і «Щоденник Сатани» і філософія німецького волюнтаризму» (2004) В.Черкеса та ін.

В українському літературознавстві здійснено ґрунтовні дослідження, які стосуються теорії роману (Д.Затонський, Б.Іванюк, Н.Бернадська, Т.Бовсунівська). У полі зору вітчизняних дослідників опинилися також окремі твори: «Поетика прози Л.Андреева: жанрова система і художній метод» (1994) І.Московкіної, «Поетика та жанрова система прози М.Горького 1890 – початку 1900-х років» (2006) Т.Надозірної, «Символістська міфологія історії в романі Д.С.Мережковського «Петро і Олексій» (1996) В.Михеева, , «Роман Ф.Сологуба «Дрібний біс». Проблематика і поетика» (1998) С.Ленської, «Роман В.В.Вересаєва «У безвиході» і епопея І.С.Шмелюва «Сонце мертвих»: проблематика та поетика» (2004) П.Ібадлаєва, «Роман М.П.Арцибашева «Санін». Проблематика і поетика» (2006) І.Жиленко, «Рання творчість О.С.Гріна: художня модель світу, становлення романтичного героя» (2006) О.Васильєвої та ін.

Незважаючи на певні успіхи у вивченні романного жанру, жанрово-стильові особливості російського роману досліджувалися досить фрагментарно і непослідовно. У російському та українському літературознавстві наразі немає комплексних досліджень, у яких би розглядалися питання поетики та жанрової типології російського роману (в тому числі й роману 1900-1930-х років) у світлі єдиного системного підходу. На початку ХХ століття російський роман вступає в нову фазу розвитку, взаємодіє з іншими жанрами, модифікується, поповнюється новими різновидами, зазнає впливу філософії, мистецтва, різних літературних напрямів і течій. Усі ці різновиди й трансформації роману потребують спеціального вивчення. Не претендуючи на остаточність, автор монографії має на меті здійснити детальне дослідження великих жанрових форм початку ХХ століття, дослідити їхні жанрово-стильові особливості, наративну структуру, виокремити жанрові й стильові константи й домінанти, які допоможуть типологічно зіставити різножанрові полотна.

# РОЗДІЛ I

## РОМАН ЯК КАТЕГОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

---

Категорія роману – одна з найбільш досліджених, але водночас і найбільш суперечливих проблем літературознавства. Попри тривалу історію, категорія роману залишається мало вивченою, оскільки сам предмет дослідження знаходиться в постійному розвитку, вбираючи в себе різні впливи й художні тенденції епох. Незважаючи на велику кількість робіт, присвячених історії та теорії роману (М.Бахтін, Г.Лукач, Д.Затонський, А.Есалнек, М.Римарь та ін.), й досі серед дослідників немає єдності щодо визначення роману, його генези, жанрового змісту, структурних ознак, специфіки розвитку на різних етапах, взаємодії з іншими жанрами. Актуальним питанням наразі залишається вивчення конкретно-історичних форм роману в національних літературах, а також дослідження його типології та поетики в історико-літературному контексті. Оскільки дане дослідження присвячене типологічному зіставленню романних форм, необхідно передовсім зосередитися на самому понятті «жанр» та «стиль», що ляжуть в основу класифікації, виокремленні провідних ознак, що дозволять здійснити топологічне зіставлення великих жанрових форм у російській літературі початку ХХ століття.

### 1.1. КАТЕГОРІЯ «ЖАНР» У СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У сучасному літературознавстві склалися різні підходи до поняття «жанр». Це стосується передовсім визначення змісту самого терміну, адже і словники, і окремі літературознавці його трактують по-різному. У науці наразі немає єдності щодо визначення поняття «жанр». Дослідники вказують на розмитість жанрово-родових категорій. Часто поряд із поняттям «жанр» вживається ще й поняття «вид». Нерідко як у підручниках, так і у критичних розвідках терміном «жанр» визначають рід,

вид і різновид. У перекладі із французької жанр (genre) – це є рід і вид, тому плутанина в літературознавстві цілком логічна, оскільки наразі не виробилося єдиного системного підходу щодо жанрово-родової класифікації.

Оскільки визначення поняття «жанр» чи не найбільш суперечливе в сучасному літературознавстві, то його розробці присвячено безліч літературознавчих розвідок ХХ століття. У літературознавстві існує чимало його визначень і трактувань. Наприклад, М. Бахтін вважав, що жанр є посередником між індивідуальним і колективним, одиничним і загальним [26, с.211]. Жанр виступає як колективно-індивідуальний регулятор складного процесу людського спілкування. М.Бахтін досліджував традиційні жанри, вказуючи на їхню сувору регламентацію, окреме існування, чіткі межі та використання лише «свого» матеріалу. Жанрові угруповання мають певні традиції та обов'язки для авторів. Дослідник обґрунтував думку про канон жанру – «певну систему стійких і твердих жанрових ознак» [27, с.452].

Інші дослідники, зокрема С.С.Аверінцев, розглядали «жанри de facto», тобто такі, які існували поряд із канонічними, але протягом тривалого періоду розвитку літератури теоретично не обґрунтовувалися, але теж мали стійкі структурні значення та певні змістові «зобов'язання» [3, с.207-214]. Наприклад, казки, байки, новели, а також традиційні ліричні жанри, в тому числі й фольклорні. У постромантичну добу жанрові структури стали більш гнучкими, втратили канонічну чіткість, натомість отримали індивідуально-авторську оцінку. Дослідник стверджує, що відбувається «деканонізація» жанрових структур, яка виявляється на всіх рівнях літературного процесу.

Б.Кроче у праці «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика» (1920) заперечує «універсальне» на користь «індивідуального» і стверджує, що мистецтво неможливо підпорядкувати науці, тобто про чіткий поділ художніх родів і жанрів мова не йде. «Хибність починається тоді, коли із поняття виводиться вираз, коли не помічаються відмінності між першою і другою сходинкою і, як результат, ступивши на другу, стверджують, що знаходяться на першій. Ця погіршеність отримує назву теорії художніх або літературних родів» [186, с.40]. Дослідник вважає, що розподіл можливий лише за умови «сімейної схожості» і ви-



пливає із тих історичних умов, в яких створюються твори мистецтва, та з їхньої внутрішньої духовної спорідненості.

Літературознавець Б.Ярхо вважає, що при великій наявності жанрів, у літературознавстві не виробилося чіткої їх систематизації. Він запропонував виокремлювати «постійні елементи» або «показники жанрів» і «змінні елементи» або «супутні ознаки». Показники жанру – це елементи, «присутні в усіх творах певного жанру, комбінація яких необхідна і достатня для того, щоб відрізнити жанри між собою. Супутні ознаки – ті, які не входять у визначення жанру, але існують у більшості його представників» [360, с.328]. Продуктивною є думка дослідника щодо необхідності поділу часто поєднуваних між собою жанрів, літературних видів (родів) і носіїв «концепції» твору (сатири, елегії та ін.)

Деякі дослідники розмежовують жанри за їхнім функціонуванням в історичному процесі. Зокрема, Е.Леммерт у книзі «Структури оповіді» (1955) поділяє жанри на «історичні» та «філософські», причому епіка, лірика, драма у нього постійні всеохоплюючі групи, які постають над жанрами взагалі. «Жанри для нас – провідні історичні поняття, типи – історичні константи» [432, с.13].

За схожими ознаками систематизує жанри літературознавець Ц.Тодоров, котрий розрізняє «історичні» та «теоретичні» жанри. Перші виникають у результаті аналізу літератури, інші – результат теоретичної дедукції. Традиційний розподіл, на думку дослідника, належить до історичних жанрів. Автор аналізує класичну трагедію, основні принципи якої склалися в добу класицизму. Прикладом теоретичних жанрів, на думку Тодорова, можна розглядати античні поетики. Діомед (IV ст. до н.е.) базуючись на вченні Платона, поділяє всі твори на три категорії (ті, у яких говорив тільки оповідач, ті, у яких говорять тільки персонажі, ті, у яких говорять і оповідач, і персонажі). Така класифікація ґрунтується не на зіставленні творів різних періодів (як історичні жанри), а на абстрактній гіпотезі, у якій найбільш важливим є суб'єкт оповіді [352, с.9].

Наразі існує концепція, яка ігнорує принциповий методологічний підхід до поділу жанрів. Це створення певних «синтетичних» як у формальному, так і в змістовному аспекті конструкцій. Часто ігнорується проблема «рід-жанр», де одна категорія може заміщувати іншу, оскільки «епічне», «драматичне» і «лі-

ричне» вважаються універсальними основами, які існують у будь-якому жанрі в комплексі, але в різних поєднаннях і пропорціях. Такої думки дотримувався Е.Штейгер у своїй роботі «Основні поняття поетики» (1948). Дослідник розглядав жанрово-родовий взаємозв'язок, стверджуючи, що у поетичному творі співіснують всі родові категорії в різній мірі і різними способами, створюючи при цьому історичні види [438].

Цікаву концепцію щодо жанрів запропонувала Л.Чернець у роботі «Літературні жанри (проблеми типології та поетики)» (1982). Вона стверджує, що жанр для письменника розкривається перш за все у своїй класифікаційній функції та виконує «функцію знака літературної традиції» [387, с. 9]. Дослідниця підкреслює, що в сучасній жанровій теорії виявляється тенденція наближення роду до одного із жанрів, наприклад, епосу й роману (романізованою повістю, оповіданням).

У роботі Н.Фрая «Анатомія критики» (1967) виокремлено жанрові особливості художньої літератури серед інших форм словесного вираження. Н.Фрай відзначив недосконалість теорії жанрів, яка зводиться лише до трьох основних груп: епосу, лірики і драми. Як приклад він розглядає поему середніх розмірів, яка не підпадає під цю класифікацію. Дослідник пропонує «жанрові» відмінності визначати за методом їх відтворення. «Жанр може бути визначеним в залежності від специфіки ситуації, що виникає між поетом і його аудиторією. Слова можуть бути сказаними перед аудиторією, можуть бути проспівані, продекламовані, бути надрукованими» [429, с.247]. Дослідник виділяє «жанр усного слова», до якого він відносить сучасні твори у віршах або прозі, що розраховані на усне виконання при «живій» аудиторії. На противагу цим жанрам виокремлюються «жанри письмові або друковані», у яких «автор, як і його персонажі, захищені від читача», а у ліриці, навпаки, «захована» аудиторія поета, оскільки поет зазвичай «говорить для себе». Епос і белетристику дослідник визначає як «центр літератури», з боків якого розташовані лірика і драма. Драма, на його думку, тісно пов'язана із ритуалом, лірика – з мареннями чи баченнями, епос і белетристика – з міфологією. Дослідження Н.Фрая, на нашу думку, внесло багато нового у розвиток теорії жанрів, зокрема у розуміння літератури як «орнаментальної риторики». Однак, створену дослідником нову класифікацію жанрів, орієнтовану на «спосіб подачі», ми вважаємо надто умовною і загальною.

Відомий російський лінгвіст О.О.Потебня створив цілісну лінгво-естетичну концепцію, яка знайшла втілення у його працях: «Думка і мова» (1862), «Із лекцій з теорії словесності» (1894), «Із записок з теорії словесності» (1905) [299]. Він розробив теорію щодо «внутрішньої» та «зовнішньої» форми слова, і ширше – твору, підкреслюючи єдність форми та змісту. Їх єдність знаходить повне вираження у поетичному образі та художньому творі. Ідею «зовнішньої» та «внутрішньої» форми підхопили Р.Уеллек і О.Уоррен. Дослідники у своїй «Теорії літератури» (1978) пишуть про те, що жанру притаманна як «зовнішня», так і «внутрішня» форми: «...жанром можна умовно вважати групу літературних творів, у яких теоретично виявляється загальна «зовнішня» (розмір, структура) і «внутрішня» (настрій, ставлення, задум, іншими словами – тема і аудиторія) форма» [372]. Але вчені додають, що ці поняття не є сталими, оскільки жанри можуть видозмінюватися у процесі еволюції.

Поняття «зовнішня форма» співвідноситься із терміном «жанрова структура», «жанрова матриця». Літературознавець Б.Іванюк визначає жанрову матрицю як структурний інваріант жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру [152, с.11]. Жанрова матриця є внутрішньою нормою кожного з жанрів, вона зумовлює їх доцентрову стабільність, а тому її значення як власної пам'яті жанру полягає в необхідності, так би мовити постійного зворотного самоусвідомлення жанру в процесі його розвитку, діахронічної модифікації [152, с.12]. Змістовність жанрової матриці необхідно відрізнити від жанрового канону, який спричиняється історичною традицією будь-якого жанру, маючи певний набір структурних ознак. Це простежується, за нашим переконанням, передовсім у фольклорних жанрах, для яких характерні «стилістичні формули», постійні епітети, композиційні прийоми (жанровий зачин, триступенева градація, паралелізм).

Розвиток канонічних жанрів зумовлює внутрішня норма, жанрова матриця, яка багато в чому збігається з поняттям «пам'ять жанру», яке теоретично обґрунтував М.Бахтін. Він наголошував, що «пам'ять жанру» – типологічна змістовність жанру, яка утворюється в процесі його історичного функціонування і набуває ознак його внутрішнього канону [152, с.22]. М.Бахтін підкреслював, що в кожній окремій жанровій модифі-

кації присутні «невмирущі елементи архаїки. Причому вони не залишаються незмінними, а постійно «осучаснюються». «Жанр завжди і той, і не той, завжди і старий, і новий одночасно. Жанр живе сучасним, але завжди пам'ятає своє минуле, свій початок» [27, с.179]. Архаїчні елементи, на думку М.Бахтіна, – ті сутнісні складові, які дозволяють класифікувати твори за жанрами. Ці чинники розглядаються дослідниками як основні структурні складові жанрових утворень більш абстрактного рівня та мають різні назви: «архижанр» (Ж.Женетт), «старший жанр» (М.Н.Липовецкий) [208], «метажанр» (Н.Л.Лейдерман) [202]. На відміну від нових, тільки сформованих у результаті синтезу жанрів, ці жанрові форми мають меншу культурну та історичну зумовленість. Особливість значних «архижанрів» полягає в тому, що вони існують наразі лише як теоретичні системи. За словами Ж.Женетт, «кожен з них має зайняти вищу сходинку в ієрархії і увібрати в себе певну кількість емпіричних жанрів» [131, с.326]. Визначальним це є для фольклористики, без цього неможливе розуміння діахронічної варіативності усної народної творчості. Утім, на наше переконання, і для інших жанрів поняття «пам'ять жанру» є актуальним, оскільки воно наповнене певним жанровим змістом.

Щодо визначення поняття «жанровий зміст», то у літературознавстві наразі не існує єдиного виваженого підходу. Ще Платон у трактаті «Держава» пропонував розрізняти у творі словесного мистецтва «як і що ми говоримо» [290, с.141]. Відтоді й утвердилася думка про взаємозв'язок змісту й форми твору, які є суто розумовими абстракціями. Г.Гегель писав, що зміст є не що інше, як перехід форми у зміст, а форма є не що інше, як перехід змісту у форму [91, с.389]. Отже, будь-який зміст – формований, а форма – змістовна. Ю.Лотман у праці «Структура художнього тексту» (1970) вказував, що дуалізм форми і змісту має бути замінений поняттям ідеї, що реалізує себе в адекватній структурі та не існує поза цією структурою. Зміна структури донесе до читача або глядача іншу ідею [219, с.10]. Дослідник стверджував, що неможливо осягнути ідею, відірвану від авторської системи моделювання світу, від структури твору. Ідея не міститься в якихось навіть вдало дібраних цитатах, а виражається у всій художній структурі. Ідея в структурі – завжди модель, бо вона відтворює образ дійсності. Поза структурою ідея немислима. І як наслідок, неможливо механічно розчленувати художній твір на

зміст і форму, бо зміст завжди знаходить формальне вираження, а форма теж несе певний зміст.

Російська дослідниця М.Крошнева стверджує, що до змістових компонентів художнього твору належать тема, характери, обставини, проблема, ідея, до формальних – стиль, жанр, композиція, художня мова, ритм, змістово-формальних – фабула, сюжет, конфлікт [187].

Взаємозв'язок теми і жанру намагалися обґрунтувати ще давньогрецькі філософи. У зразках античності жанр розкривав певну тему і виконував різні функції у реалізації певного змісту (культово-обрядові, виховні, викривальні тощо). Пізніше жанр набув не тільки тематичної спрямованості, а ширше – світоглядної функції (наприклад, у добу бароко, романтизму чи модернізму), Г.Гачев називає це явище «стверділий світогляд» [90]. Одне з призначень жанру – створення «образу світу». М.Бахтін теж вказував, що жанрова форма нерозривно пов'язана з тематикою твору і рисами світосприйняття авторів: «У жанрах <...> упродовж віків їхнього існування накопичуються форми бачення і осмислення певних сторін світу» [30, с.332]. Жанр, на думку М.Бахтіна, є передовсім змістовою конструкцією. Він закликав митців учитися бачити дійсність крізь призму жанру. Дослідник розмежував формальний (структурний) і власне змістовий аспекти жанру.

Зважаючи на змістовність жанру Г.Поспелов у 1940-х роках зробив спробу систематизувати жанрові явища. Він розподілив жанрові форми на «зовнішні» («замкнена композиційно-стилістична цілість») і «внутрішні» («специфічний жанровий зміст» як принцип образного мислення і пізнавального трактування характерів). У книзі «Проблеми історичного розвитку літератури» (1972) дослідник визначив «жанровий зміст» як «типологічно, історично повторювальний аспект проблематики творів». «Жанровий зміст – один із стилетворчих факторів в межах одного твору» [297, с.205], – писав Г.Поспелов. Він стверджував, що твори національно-історичного жанрового змісту (епопей, билини, оди) пізнають життя в аспекті становлення національних суспільств, історичні – розглядають становлення окремих характерів у приватних стосунках, твори «онтологічного» жанрового змісту відтворюють стан національного суспільства чи певної його частини [298, с.207]. Дослідник підкреслював, що кожен жанр має свій жанровий зміст і жанрову форму. Жанр-

вий зміст Г.Поспелов розглядав у чотирьох аспектах: національно-історичному, романтичному, міфологічному та етологічному. Жанр, на його думку, є своєрідним перехрестям жанрового змісту та жанрової форми, треба тільки визначити конкретне наповнення у кожному випадку аналізу, вважає дослідник [298].

Н.Копистянська в роботі «Жанр, жанрова система у просторі літературознавства» (2005) визначила чотири сфери існування жанру: абстрактне поняття, історичне поняття, обмежене в часі, поняття зі специфікою конкретної національної літератури, поняття, що знаменує індивідуальну творчість. Дослідниця виділила також чотири сфери жанрової системи: жанрова система літератури, жанрова система літературної доби чи напряму, жанрова система національної літератури, жанрова система окремого письменника. Наголошуючи на синкретизмі жанру, Н.Копистянська окреслила шість провідних шляхів трансформації жанру: зміни на рівні тематики, різне ставлення до традицій, міжжанровий, міжродовий зв'язок та взаємодія між видами мистецтва, зміни уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва, його функції, зв'язок літератури з наукою та публіцистикою, вплив жанрових теорій на поняття жанру, вплив «спрямування», сформованого у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу [175, с.40-48.].

При поєднанні критеріїв жанрового змісту утворюються жанрові форми, характерні не лише для творчості певного письменника, а й такі, що визначають особливості певних літературних угруповань (літературного напряму, течії, художньої системи). З розвитком літератури «жанровий зміст» може трансформуватися, модифікуватися, оскільки на нього впливають як внутрішньолітературні, так і зовнішні (історичні, соціальні, філософські, мистецькі) фактори. Поняття «жанровий зміст» близьке «жанровій модальності». Жанр модальність – «властивість жанру, яка полягає у вираженні відношення змісту твору до об'єктивного світу, тематична характеристика художньої моделі залежно від встановлюваної нею вірогідності зображення, власне його можливості, дійсності чи необхідності» [213, с.366]. Проявом жанрової модальності є жанровий пафос, який акумулюється у композиційно-мовленнєвій структурі твору, а також є визначальним чинником жанрового стилю. Через стиль жанрова модальність доводить до реципієнта змістове наповнення твору та виконує певну функцію (імагогічну, ідеоло-

гічну, виховну, повчальну). Іншими словами, жанрова модальність – це атрибутивна властивість жанру виражати уставлене ставлення до будь-якого об'єкту своєї рефлексії [152, с.12], вона ототожнюється із змістовністю жанру, який може змінюватися протягом літературного розвитку.

Невід'ємною складовою жанрової модальності твору є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Б.Томашевський, визначаючи жанр, окреслив межі жанрової домінанти. Дослідник стверджує, що жанр – це поєднання певних прийомів, ознак (природних, літературно-побутових, історичних), які часом несумісні. Ознаки жанру, які організують композицію твору, стають прийомами домінуючими, тобто такими, що підпорядковують собі всі інші прийоми, необхідні для створення художньої одиниці. Такий домінуючий прийом вважається домінантою. Сукупність домінант і стає визначальним моментом у створенні жанру [360, с.207]. На наше переконання, сукупність жанрових домінант відтворює жанрову модальність твору і може стати підґрунтям для типологічного зіставлення.

Сучасна українська дослідниця Н.Бернадська у роботі «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» (2005) визначає жанр як художнє ціле, в якому взаємодіють домінантні (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури) [47, с.4]. За основу літературного жанру дослідниця бере жанрову домінанту, яка забезпечує жанровий кістяк, сполучається із певними модифікаціями, що, в свою чергу, залежать від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також рис (естетичних, історичних, національних) літератури певного періоду.

Літературознавець Б.Іванюк вважає жанрову домінанту сутнісною рисою твору, складником жанрової концепції [152, с.10]. Жанрова домінанта структурно впорядковує жанрові ознаки художнього тексту, надає їм системної організованості. У світовій літературі поряд із моножанровими зустрічаються і поліжанрові твори, тобто такі, у яких співіснують ознаки різних жанрів. Деякі жанрові домінанти, які характеризуються композиційною і змістовою самостійністю, можуть трансформувати

тися у жанри-вставки. Жанр-вставка – це композиційно локалізований жанр у структурі твору [152, с.9].

Розглядаючи поліжанровість твору чи поліжанровість літератури, можна говорити про систему жанрів, як про відносно стійку єдність жанрових форм. Жанрова система – це синхронічний взаємозв'язок окремих жанрів, в основі якого лежить «ціннісний кругозір історичного типу людини, а отже, і сам критерій за змістом виявляється історично рухомим, що зобов'язує розглядати жанрову систему не тільки в синхронічному, але й в діахронічному ракурсі» [152, с.13]. Б.Іванюк справедливо зазначає, що жанрова система може існувати лише завдяки діалектичній напрузі двох тенденцій – «відцентрової» та «доцентрової». З одного боку, система жанрів має самодостатні за своєю семантичною змістовністю жанри, а з іншого – складна система, яка має бути «формою бачення та розуміння дійсності» [152, с.13].

Жанрова система – це багатоаспектне поняття, в основу якого покладено багато параметрів, при певному поєднанні будь-який може бути визначальним. За формою зберігання, існування та розвитку жанрового досвіду жанрові системи бувають фольклорні та літературні; за суб'єктом – авторські, певної літературної школи, національні (регіональні, зональні); за способом побутування – система усних та друкованих жанрів; за родовою ознакою – система прозових жанрів; функціональним призначенням жанрів – так звані «дарувальні» жанри: ода, мадригал та ін., за характером жанрової модальності (сатиричні жанри). Жанрові системи можуть існувати в рамках певного часового простору, тоді можна говорити про жанрові системи літературних епох, напрямів, течій. Жанрова система – не стале поняття, певні жанри можуть входити відразу у декілька жанрових систем, наприклад, авторська жанрова система може входити до жанрової системи літературного напрямку і може виокремлюватися за родовою ознакою [152, с.13].

У жанрових системах риторичних епох діяли закони норми та жанрової ієрархії, тому за кожним жанром у жанровій системі була закріплена тема і певний набір ознак. Починаючи з кінця XVIII – початку XIX століття у жанровій системі романтизму із розвитком індивідуально-художньої свідомості поняття жанрової системи поступово розмивається. Жанри виявляють здатність до взаємодії та взаємопроникнення. У модернізмі ще більше втрачається нормативність і розмиваються жанрові



канони твору, тоді про жанрові системи можна говорити опосередковано. У постмодернізмі говорити про жанрову систему у її класичному розумінні було б недоречним, оскільки кожен твір – це поєднання різних жанрових форм.

Жанровий синтез – «невід’ємна від процесів диференціації загальна тенденція жанрів до цілісності, єдності та взаємозв’язку, до утворення поліжанрової системи, генетично зумовленої природним синтетизмом та настановою письменства на узагальнене художнє осягнення довкілля» [213, с.367]. Б.Іванюк виділяє два основні періоди зближення жанрових форм. Перший спричинений переходом від «рефлексивного традиціоналізму» (С.Аверінцев) до започаткованого романтизмом «рефлексивно-персоналізму», що супроводжувалося деканонізацією жанрів, послабленням тематичної змістовності, руйнацією жанрової системи, посиленням жанрової модальності. Другий період охоплює ХХ століття і характеризується вторинним наслідуванням класичних жанрових канонів, які сповідувалися крізь призму сучасності. Жанри втрачають свою первинну історичну актуальність, це дає можливість активно маніпулювати ними, створюючи при цьому нові синтетичні жанрові форми. Дослідник розглядає певні типи жанрового синтетизму: внутрішньородовий, міжродовий, схрещення власне літературних та позалітературних жанрів, поєднання літератури та інших видів мистецтва, метажанр. Найпростішим виявом такого поєднання є контамінація (поєднання жанрів комедії і трагедії у фіналі «Ревізора» М.Гоголя). Більш складними – є жанр-вставка та жанрова домінанта певного твору (роман-поема «Мертві душі» М.Гоголя, де присутні ознаки епопеї).

Отже, змістовий аспект літературних жанрів привертає до себе пильну увагу літературознавців ХХ століття і трактується по-різному. Ураховуючи різні підходи до визначення даного поняття, ми трактуємо жанр як тип художньої структури, в основу якого покладено певний жанровий зміст (точка зору на світ, концепція світосприйняття), що має певне жанрове наповнення (тематика і проблематика твору, авторська позиція, тенденція, пафос, конфлікт твору, образна система, сюжетно-композиційні особливості, форма оповіді). Жанровий зміст визначає жанрові форми, характерні не лише для творчості певного письменника, а й такі, що визначають особливості певних літературних угруповань (літературного напрямку, течії, художньої системи). З роз-

витком літератури жанровий зміст може трансформуватися, модифікуватися, оскільки на нього впливають як внутрішньо-літературні, так і зовнішні (історичні, соціальні, філософські, мистецькі) фактори. Жанрний зміст зумовлює й жанрову модальність, проявом якої є жанровий пафос. Невід'ємною складовою жанрового змісту є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанрні домінанти утворюють основу структури жанру, визначають особливості функціонування й взаємозв'язку різних жанрових компонентів. Жанри не є застиглими субстанціями. Маючи сталі ознаки, жанри набувають нового змісту з плином літературного процесу. Особливу рухливість і здатність до взаємопроникнення і взаємодії жанри отримали в добу ХХ століття.

## **1.2. ОСНОВНІ ПІДХОДИ ДО РОЗУМІННЯ КАТЕГОРІЇ «СТИЛЬ» У НАУЦІ**

Наразі питання теорії стилю є доволі дискусійними. Дискусії щодо даної категорії точаться не лише в літературознавстві, але й у мовознавстві та мистецтвознавстві, оскільки стиль є міждисциплінарним поняттям. Г.Степанов у статті «Про межі лінгвістичного й літературознавчого аналізу художнього тексту» [335, с.19-31] визначив межі стилю в мовознавстві та літературознавстві, зазначивши, що лінгвістика охоплює мовний матеріал, слововживання, функції слова, а літературознавство розглядає текст як єдине ціле, з урахуванням змістової наповненості мовних одиниць. Дослідник М.Поляков пояснив розбіжності в поглядах на стиль у лінгвістиці та літературознавстві, наголошуючи на тому, що стиль у лінгвістичному розумінні входить до комплексу мовленнєвих ознак, а у літературознавстві предметом стилістики стає передовсім художній текст, що має художній смисл [295, с.118].

Для позначення індивідуального стилю у філології вживаються два визначення – ідіолект та ідіостиль, які також викликають дискусії. В.Леденцова вказує, що ці категорії суто мовознавчого характеру: ідіолект – це сукупність формальних і стилістичних особливостей, притаманних мовленню окремого носія даної мови, а ідіостиль – індивідуальні особливості мовленнєвих засобів, які перебувають у взаємодії з іншими стильо-

вими елементами системи [199, с.38]. У «Літературознавчому словнику-довіднику» теж відзначено мовознавчі корені даних категорій: літературний ідіолект кваліфікується як авторська своєрідність у використанні мовних засобів, які витворює індивідуальний стиль (ідіостиль) письменника [214, с.301].

Деякі дослідники (О.Горшков, Ю.Подгаєцька) наголошують на тому, що визначити приналежність стилістики до певної філологічної науки неможливо, оскільки мовознавство і літературознавство не протиставлені одне одному, а дедалі більше зближуються. При аналізі індивідуального стилю митця необхідно враховувати не лише особливості художнього мовлення твору, а й складові авторського світобачення. «Індивідуальний стиль – це такий спосіб організації словесного матеріалу, який відображає художнє бачення автора, створює новий, тільки йому властивий образ світу» [292, с.33].

В.Іванисенко відзначає необхідність широкого підходу до поняття «індивідуальний стиль»: «Стиль поета починається зі світогляду, індивідуального сприйняття явищ, їх осмислення й переживання» [151, с.188]. Отже, розглядаючи особливості стилю в художній літературі, варто посылатися не лише на усталені методики літературознавства, а й застосовувати здобутки лінгвістичної науки в дослідженні стилю. Взаємозв'язок і взаємопроникнення методів різних наук дозволить виявити сутнісні характеристики стилю в художній спадщині письменників.

Філологічна наука ХХ століття не виробила чіткого визначення поняття «стиль», й наразі тривають дискусії щодо даного визначення. В.Жирмунський у статті «Завдання поетики» (1919-1923) розглядає змістовне й структурне наповнення даної категорії: «У поняття стилю літературного твору входять не лише мовні засоби, але також теми, образи, композиція твору, його художній зміст, утілений словесними засобами, але не такий, що вичерпується словами» [133, с.34].

У ґрунтовній праці П.Сакуліна «Теорія літературних стилів» (1928) поняття «стиль» розглядалося в аспекті художнього процесу загалом, тобто творчого оформлення матерії, створення художньої форми з усіма її компонентами [312, с.140]. Автор акцентує увагу на різних сферах поняття «стиль»: стиль окремого твору, стиль письменника, стиль літературної школи, стиль напряму, обґрунтовуючи зв'язок загального й індивідуального у творчості митця: «В індивідуальному явищі є риси особис-

тісного характеру, а загальні риси в кожній індивідуальності представлені своєрідно» [312, с.160]. П.Сакулін увів поняття «морфологія стилю», складниками якої є тематика, ейдологія, композиція домінуючих жанрів, семантика і композиція поетичного мовлення. Ці чинники пов'язані між собою не механічно, а утворюють певну єдність. За словами дослідника, стиль виражає художню концепцію життя, яка передбачає цілісне сприйняття світу через окремі складові.

Фундаментальним дослідженням теоретичних питань стилю є робота О.Соколова «Теорія стилю» (1968). Розглядаючи морфологію стилю, дослідник увів поняття «носії стилю», якими є компоненти форми (композиція, система образів, жанрові форми, мовні засоби), і поняття «стилеутворювальні фактори», якими охоплюється змістовий рівень твору (тема, проблематика, ідеї, образи в їхньому змістовому плані). «Стилеутворювальні фактори» визначають вибір тієї чи іншої системи художніх засобів і форм. О.Соколов зазначав: «Елемент художньої структури, виступаючи як носій стилю, не стає завдяки йому елементом стилю. Композиція твору, підпорядковуючись тому чи іншому стилю, залишається композицією так само, як колорит – колоритом, ритм – ритмом. Але, будучи носієм стилю, елементи структури набувають стильової характеристики й тим самим входять у певну стильову систему, прикмети якої і є її елементами» [329, с.88]. Дослідник зробив важливий висновок: стиль, на його думку, виявляється як художня закономірність, поняття «стиль» охоплює не просто сукупність тем, образів, особливостей поетичної мови, «підпорядкованість усіх його елементів певному художньому закону, який їх об'єднує, надає структурі цілісності, робить необхідними ці деталі стильової системи» [329, с.34]. Учений розглядав стиль як співвідношення компонентів всієї художньої структури.

В.Кожин у роботі «Зміна літературних стилів: на матеріалі російської літератури XIX–XX століть» (1974) пише: «Стиль – це... найглибша сутність твору, але сутність, що схоплюється, упізнається в художній реальності, яку ми безпосередньо сприймаємо в самій формі твору. Форма розуміється при цьому, звісно, не як горезвісна система художніх прийомів або засобів, а як цілковито змістовна форма» [323, с.4]. Дослідник розглядає стиль, «сутність твору» у тісному взаємозв'язку із поняттями «змістовна форма», «зміст», що, на нашу думку, є справедливим.

вим, оскільки стиль, безперечно, зумовлений змістовним аспектом твору.

Український дослідник Д.Наливайко в статті «Стиль пряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст.» пише: «До сутності поняття стилю належить питання про художню закономірність у відборі й поєднанні елементів твору, що породжують єдність, котра сприймається як необхідність, як втілення внутрішнього художнього закону» [269, с.7]. За словами дослідника, при відсутності цієї закономірності, певного внутрішнього закону, який відбирає і поєднує компоненти твору, втрачається саме поняття стилю. Д.Наливайко вважає, що «стиль – це не сама форма, не «синтез форм», а формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, усю своєрідність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовно-стилістичних засобів, а включає й «надмовні» елементи» [269, с.8].

Ю.Мінералов у праці «Теорія художньої словесності (Поетика й індивідуальність)» визначає стиль як «семантичний унікум», вводить поняття семантичного «розширення» й «згущення» як факторів відмінності індивідуальних стилів [237, с.174]. Дослідник виокремив основні ознаки стильового наслідування або «стильового мімесису»: «протеїзм» (за приклад береться стиль О.Пушкіна, в якому органічно поєднано стилі різних митців, але внутрішній цілісності пушкінського стилю це не зашкодило), «ілюзійна подібність» (вид формального мімесису, який передає зовнішні риси чужої творчості (наприклад, «Єгипетські ночі» В.Брюсова.) тощо.

Літературознавець Я.Ельсберг у роботі «Теорія літературних стилів. Класичний стиль. Співвідношення гармонії та дисгармонії в стилі» (1976) трактує стиль як особливий спосіб художнього сприйняття дійсності, що відтворює специфіку національної й світової культури. Дослідник вважає стиль «вираженням творчої індивідуальності письменника й форм його художньої думки як утілення єдності й цілісності всіх елементів змістовної форми творів (внутрішніх зв'язків образної системи, художньої мови, жанру, композиції, фабули, ритму, інтонації тощо)» [406, с.9].

З позиції діалектики форми і змісту розглядає стиль В.Ейдінова в роботі «Стиль художника. Концепція стилю в лі-

тературній критиці 20-х років» (1991). За її словами, стиль – це «перехід специфічної форми в специфічний зміст» [404, с.12].

А.Есалнек наголошує, що при аналізі художнього спадку письменника в стильовому аспекті необхідно враховувати всі елементи художнього твору: і змістові, і формальні, оскільки цілісність елементів форми визначає змістову спрямованість творів. На думку дослідниці, змістові елементи виступають стилеутворювальними факторами, основними з яких є: тематика, проблематика, емоційна тональність, жанрова специфіка тощо [408].

Питанням зіставлення стилю із змістом та формою твору займався й М.Гіршман, який у праці «Літературний твір: теорія і практика аналізу» (1991) визначив зв'язок поміж цими поняттями: «Єдність змісту й форми розкривається й конкретизується в стилі літературного твору. Саме стиль виявляє творчу, духовну індивідуальність у зримих і відчутних формах словесно-художнього винахідництва й виразності» [97, с.71]. На думку дослідника, при стильовому аналізі твору необхідно розглядати взаємозв'язок змісту й форми.

Взаємозв'язок стилю, змісту і форми розглядався багатьма літературознавцями (А.Есалнек [408], Ю.Мінералов [237], М.Поляков [295], Г.Поспелов [298], О.Чичерін [389], Ю.Борєв [56] та ін.). Так, О.Чичерін розглядав стиль як змістовну форму, як «відпрацьоване до ясності мислення, почуття письменника, як його знаряддя сприйняття світу, як відкриття тих можливостей, які приховані в слові, як ідейний вплив на людей і створення культури» [389, с.4]. Щодо змістової наповненості стилю неодноразово висловлювався О.Соколов, стверджуючи, що цілковите розуміння художнього твору досягається лише за умови звернення до його ідейного підґрунтя, тобто він виокремлював не лише формальну, а й змістовну сторону твору. Г.Поспелов вважав, що під стилем варто розуміти естетичну конкретність художньої форми твору, оскільки стиль – це форма, а стосовно стилю твору всі аспекти його змісту є стилеутворювальними факторами [298, с.306]. Д.Наливайко у своєму визначенні стилю теж підкреслює зв'язок між формальними й змістовими параметрами в стилі (хоча, як відомо, стиль не зводиться ні до форми, ні до змісту). У збірнику статей «Типологія стильового розвитку нового часу: Класичний стиль. Співвідношення гармонії і дисгармонії в стилі» (1975) запропоновано визначення

стилю, що стало більш-менш усталеним у вітчизняному літературознавстві: «... утілення єдності й цілісності всіх компонентів змістової форми твору (внутрішніх зв'язків образної системи, художньої мови, жанру, композиції, фабули, ритму, інтонації тощо). Сплавляючи воедино всі елементи змістової форми, вступаючи їх домінантою, стиль тим самим творить нову якість, накладаючи свій відбиток на кожний з цих елементів і проявляючись у кожному з них і в них усіх, разом узятих» [349, с.9].

М.Поляков у праці «Питання поетики й художньої семантики» (1986) відзначив, що стиль надає єдності змісту та формі: «Існує не лише взаємозв'язок, але й «обмінні операції» між планом вираження й планом змісту. Звичайно, стиль не є «змістом» твору, але він його тіло, його оболонка, навіть більше – його буття, матеріальна форма існування ідеального... Змістовні рівні тексту не існують поза стильовими» [295, с.101]. На думку дослідника, стиль є більше літературознавчою категорією, ніж мовознавчою, оскільки художній доробок митця являє собою поетичну картину, образно втілену через художній образ. Літературознавець пропонує свою структуру стилю, на відміну від морфологічної структури стилю П.Сакуліна, більш складну та об'ємну: носій значення, виразник експресії, засіб комунікації (літературної, спрямованої на емоційне захоплення, переконання), виразник типу культури (видимий знак даної культури), матеріалізація в рецепції (конкретизація стилю відбувається в ланцюгу «читач – твір»). У стилі відтворюється ейдологія твору, ідейний зміст, особливості світобачення автора.

Поняття стилю вміщує не тільки широке значення стилю доби, напряму, течії, школи, а й більш вузьке поняття «індивідуальний стиль». У теоретичних розробках, присвячених вивченню індивідуальних стилів, науковці розробляли методологію вивчення індивідуального й загального в стилі письменника. Поняття «ідіостиль» не обмежено окремими творами, а характеризує всю творчість письменника. Наприклад, Дж.Куддон у «Словнику літературних термінів» (1982) вказує на те, що стиль – характерна манера індивідуального літературного твору, в якому здійснюється авторське самовираження. На думку Дж.Куддона, індивідуальний стиль – поєднання різноманітних факторів, таких, як типові синтаксичні структури, незвичний словник, художні прийоми, вибір теми та її реалізація [423, с.209].

Ю.Борев у словнику «Естетика. Теорія літератури» (2003) розглядає стиль як потужний фактор впливу на свідомість читача, тому індивідуальний стиль, на його думку, характеризується передовсім рецептивністю [56, с.430].

Н.Фатеева досліджує стиль як організовану структуру, яка ґрунтується на сукупності текстоутворювальних доміант і констант. Авторка виділяє чотири типи структурних елементів ідіостилю, які вирізняються рівнем формалізації: ситуативні, концептуальні, операціональні та композиційні «метатропи». Утворюючи ієрархічно впорядковану, але замкнену систему, «метатропи» ідіостилю стають його «кістяком» [373, с.17].

Особливості ідіостилю митця визначають стильові доміанти. Стильова (стилістична) доміанта – елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші [213, с.432]. Функцію стильової доміанти може виконувати будь-який складник твору. Дослідники неодноразово вказували на важливість виокремлення стильових доміант у творчості письменників, які дозволяють простежити самотність митця, його зв'язок із часом і стильовими тенденціями доби. Л.Кисельова зазначає: «Уведення в літературознавство поняття «стильова доміанта» пояснює особливості стилю письменника, його зв'язки й залежність від стильових закономірностей часу, оскільки в ній, властивій лише окремому письменнику формі й у найбільш концентрованому вигляді втілюється загальне, епохальне начало» [161, с.302]. На думку дослідниці, стильові доміанти виявляються як на змістовому, так і на формальному рівні твору.

П.Суворова у роботі «Стильова доміанта доби як стилетвірний фактор в поетичних системах» (1997) наголошує на тому, що особливістю стильової доміанти є повторюваність, тому перспективним є аналіз ключових слів-образів, мотивів, тем у творчості певного митця. Авторка доводить, що дія стильових доміант у ХХ столітті поширюється як на ідейно-змістовну структуру, так і на всю систему художніх засобів [341, с.85]. Д.Урнов слушно зазначає, що «пошук доміанти повинен вестися одночасно із пошуком ключової ситуації, наскрізного мотиву, в рамках якого став можливим результативний прояв певної системи стилістичних засобів» [368, с.75].

Літературознавець А.Єсин у роботі «Принципи і прийоми аналізу літературного твору» (2000) розглядає поняття «стильова доміанта» як «якісну характеристику стилю, в якій від-



творюється художня своєрідність» [129, с.120]. Дослідник доводить, що стильовими домінантами можуть ставати найбільш загальні характеристики художньої форми (сюжетність, описовість, психологізм, фантастика, монологізм, вірш, проза, номінативність, риторичність тощо) [129, с.120]. Згідно з його концепцією, стильові домінанти виявляються на рівні стильових тенденцій. В.Ліхтарович трактує стильові домінанти як певні стильові тенденції, відносно самостійний феномен, що окреслює частину стильової системи [212]. Стильові тенденції, на думку автора, еволюціонують із стильових домінант і стають самостійною категорією поряд із стилем твору, стилем письменника, стилем напряму тощо.

Літературознавець Б.Виппер, навпаки, виокремлює лише загальні стилі, використовуючи визначення «стильові тенденції» в інших випадках: «Поняття стилю у його широкому сенсі можна зіставити із стилем доби, стилем певного історичного періоду. В іншому випадку необхідно говорити не про стиль, а про стильові тенденції, особливості образної системи, естетичні смаки, художні прийоми» [78, с.11].

Зіставлення загальних та індивідуальних стилів давно привертає увагу дослідників, оскільки одні літературознавці вважають індивідуальний стиль складником, множинність яких утворює загальні стилі, інші – виокремлюють загальні стилі як історико-літературні категорії, що стають рушіями літературного процесу. Наприклад, О.Соколов у «Теорії стилю» розглядає поняття «індивідуальний стиль» як «індивідуальний варіант загального стилю» [329, с.154], Г.Поспелов вважає, що стиль є не індивідуальним, а загальним явищем [298, с.92]. Дослідник В.Іванисенко поняття «індивідуальний стиль» розглядає крізь призму загального стилю, вважаючи, що «стиль епохи» й «стиль жанру» позначаються на індивідуальному стилі митця [151].

Діалектику загального й індивідуального у стилі відзначив М.Гіршман, вважаючи, що виокремлення індивідуальних рис стилю не може суперечити принципу стильової типологізації. Дослідник стверджував, що стилі є індивідуальними й типологічними утвореннями одночасно: «Стиль Гете й стиль Мьоріке, стиль Гоголя й стиль Марлінського, стиль Блока й стиль А.Белого – ці стилі в контексті «доби» є обумовленими й допускають типологічні зближення й узагальнення, але тільки в стилях великих художників ми можемо знайти класичну міру

індивідуального і типового. Якщо письменник не дуже талановитий, то не таким помітним у його стилі видається конфлікт між індивідуальним і загальним. Домінування певної категорії може призвести до художнього збитку. Перемагає «типологічне» – виникає механічний стиль, рівнодіюча всіх різноспрямованих тенденцій епохи. Перемагає «індивідуальне» – і перед нами художник «яскравий», який часом занурюється в авангард, але позбавлений глибинних історичних і національних субстанцій. Великий же митець тим і відрізняється від просто талановитого або оригінального письменника, що не лише відображає свій час, а представляє свій народ і свою націю в часі» [98, с.17].

Таким чином, наразі є актуальним питання щодо визначення поняття «стиль» та його змістового наповнення. Ураховуючи досягнення літературознавства, не претендуючи на остаточність, визначаємо стиль як формально-змістовну категорію, складниками якої є не лише мовні (носії стилю), але й надмовні елементи (стилеутворювальні фактори) (тематика, проблематика, пафос та ін.). Доречним при окресленні стилю є визначення стильових домінант, оскільки саме в стильових константах та домінантах у найбільш концентрованому вигляді втілюються загальні закономірності доби. Функцію стильової домінанти може виконувати будь-який складник твору. Індивідуальний стиль письменника варто розглядати крізь призму загального стилю, оскільки на нього впливають як стиль доби, так і стиль жанру.

### **1.3. МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ КАТЕГОРІЇ «РОМАН»**

На сучасному етапі проблема жанру, ключової категорії історичної поетики, є досить актуальною. Триває історико-літературне та порівняльно-типологічне вивчення роману як одного із провідних жанрів літературного процесу. Роман стає домінуючим жанром літератури Нового часу, однак дискусії щодо виникнення цієї великої жанрової форми не припиняються. Одні дослідники (О.Михайлов) припускають, що жанр роману виникає в Європі тільки з початком Нового часу, тому такі жанрові типи, як «грецький роман» чи «роман Середньовіччя» не належать до романних форм [242, с.156-175]. Інші, наприклад, В.В.Кожинов вважають, що роман бере початок від крутійських оповідок, а

тому лицарський роман стає однією із форм епічної оповіді [168, с.25-43]. Деякі дослідники (П.Гринцер) переконані в існуванні не лише середньовічного, античного, але й більш ранніх форм роману [108], Г.М.Поспелов дотримується точки зору, що такі епічні полотна, як «Роман про Розу» Жана де Мена, «Гаргантюа і Пантагрюель» Ф.Рабле та «Мертві душі» М.Гоголя взагалі не можна вважати романами.

Ідея про те, що роман виник в добу Новочасся актуальна передовсім у зарубіжному літературознавстві. На думку більшості західних дослідників, першими романістами слід вважати Д.Дефо, С.Річардсона, Г.Філдінга, тобто розпочинати історію жанру з появи тієї жанрової моделі, що отримала назву «novel», а попередню модель «romanse» розцінювати як малопродуктивну, дороманну жанрову форму. Дана тенденція в зарубіжному літературознавстві є стійкою (В.Ален [418], Е.Бейкер [419], Л.Стівенсон [439], А.Уотт [441] та ін.) і такою, що є актуальною й наразі (Ж.-П.Пантер [430], Дж.Шнайдер [437], Т.Іглтон [427] та ін.).

Уже в літературах давнього і середньовічного Сходу, у пізній давньогрецькій і римській літературі, в середньовічних літературах європейських народів існували твори, які вчені кваліфікували як жанр роману. Однак ці провісники сучасного роману не посідають в літературному розвитку своєї доби того місця, яке займає роман в літературі Нового часу.

Першочерговим завданням великої жанрової форми є відтворення дійсності у всій її мінливості та багатогранності, тому роман мало залежить від жанрових канонів. Романні жанри розвиваються у довільній формі, відтворюючись у різноманітних модифікаціях. Тож поява багатьох праць з історії і теорії роману, особливо в останні роки, є цілком виправданою та актуальною [348; 231; 308; 309; 403].

Історія романного жанру сягає античності. Прозові жанри виникли значно пізніше поетичних. Часом зародження прози прийнято вважати VI ст. до н.е. Надзвичайний вплив на цей процес мав епос, тому і рання проза – історичні оповіді Геродота, перейняли традиції даного жанру. Характери та стосунки людей відтворювалися через діалогічне та монологічне мовлення. Тому «грецький роман» поєднує твори, що мали різне коріння та існували в межах несхожих між собою античних жанрів.

Давні мислителі класифікували роман як особливий рід оповіді. В анонімній античній риторичній відзначено: «Цей рід розповіді повинен вміщувати: веселий тон оповідача, несхожі характери, серйозність і легковажність, надію, жах, підозру, співчуття, розмаїття подій, зміну долі, несподівану втечу, раптову радість, приємну розв'язку подій» [15, с.15]. Автор риторики вказує на основні ознаки роману: зосередженість на психологічних станах персонажа (жах, підозра, серйозність, легковажність та ін.) та особливостях сюжетотворення (зміна долі героїв, пригоди, що трапляються на їхньому шляху). Давні греки називали такий тип оповіді драмою або епосом, тому німецький дослідник грецького роману – Е.Роде – називає грецький роман «історичною драмою», поєднуючи два жанри давньогрецької літератури.

Поняття «грецький роман» об'єднує групу прозових творів з неміфологічними сюжетами, що виникли в I–III ст. н.е (софістичні любовні романи), в яких зображувалися не подвиги міфологічних героїв, а життя звичайних людей, іноді із нижчих прошарків суспільства. Герої стають іграшками долі чи певної верховної істоти, відзначаються пасивністю, емоційністю (основна риса – страждання), центральні персонажі добродісні, цнотливі, вірні в коханні, гуманні у ставленні до інших. До такого типу роману належать «Роман про Ніну», «Повість про кохання Херея і Каллірої» Харитона, «Дафніс і Хлоя» Лонга, «Ефіопіка» Геліодора, «Левкіппа і Клітофонт» Ахілла Татія та ін. Крім означених творів, терміном «грецький роман» позначені історичні («Виховання Кіра» Ксенофонта Афінського, «Роман про Олександра»), географічні (опис мандрівок елліністичного часу), міфологічні та біографічні оповіді [216].

Дослідники неодноразово зазначали, що термін «роман» до давньогрецького роману застосовується досить умовно, оскільки сам термін вперше був використаний у XVI столітті дослідником англійської літератури Д.Патенхемом у роботі «Мистецтво англійської поезії» (1589) [54, с.243]. Б.Шкловський писав, що вживати дане поняття необхідно обережно, «щоб разом із терміном не перенести більш пізні уявлення на ранні явища» [397, с.140]. Попри термінологічні складнощі дане визначення ось уже протягом багатьох століть застосовується безпосередньо до групи творів античної літератури, що мають ознаки великої жанрової форми.

На зміну грецькому приходять роман середньовічний, в якому помітне тяжіння до зображення внутрішніх колізій та становлення особистості. Середньовічний роман був мало відомим у Росії. Окремі роздуми щодо лицарського роману можна знайти, наприклад, у О.Пушкіна. Системне вивчення середньовічного роману в російському літературознавстві розпочинається із праць О.М.Веселовського, який наголошував на значенні середньовічної літератури для національних літератур. Літературознавець робив акцент на важливості вивчення слов'янських літератур, які, на його думку, відтворювали еволюцію середньовічного роману й повісті. «Оскільки джерела південнослов'янської повісті були передовсім візантійські, наразі втрачені або ще не знайдені, то слов'янські паралелі можуть замінити для нас у багатьох випадках оригінали, які збереглися з археологічною точністю» [73, с.2].

Лицарський роман – важливий етап у розвитку європейського роману, тому його вивчення є важливою складовою історії та теорії роману. Даний жанровий вид знаменує початок усвідомлення художньої вигадки в літературі та ґрунтується на індивідуальній творчості. У його поетиці широко застосовувалися оповідні кліше: експозиція, зав'язка, розвиток дії (подвиги героїв, зустрічі з ворогами в дорозі і т.д.), однак дані кліше були більш індивідуалізовані, аніж у героїчному епосі. У текстах кращих авторів лицарських романів – Кретьєна де Труа, Гартмана фон Ауе, Вольфрама фон Ешенбаха та ін. створені типові образи лицарів і дам, які уособлювали ідеали лицарського суспільства та були, на відміну від героїчного епосу, індивідуалізовані. Загалом лицарський роман знаменує початок нового етапу розвитку європейського роману загалом.

Першими спробами аналізу безпосередньо роману можна вважати трактати італійських дослідників Чинтіо «Роздуми про мистецтво створення романів» (1554) та Пинья «Романи» (1554). Теоретики трактували романи як вигадані фантастичні оповідання в прозі, які своєю примхливою фабулою протистоять суворим законам епосу і тому не заслуговують на увагу. Зразками художності вони вважають поеми Боярдо та Аріосто. Першим важливим узагальненням специфічних рис роману став «Трактат про виникнення романів» (1670) П.Юе, який закріпив за романом право на прозову форму, розгледів відмінності роману від міфу та історії, розмежував поняття епосу й роману. Естетичну

цінність роману Юе визнавав за Горацієм. Порівнюючи жанрові основи роману і епопеї, він утверджував художні досягнення роману і узаконив його існування в класицизмі. Юе постійно спирався на Арістотеля: «Наслідуючи думку Арістотеля, який навчає, що поет є поетом завдяки вигадці, яку він творить, а не віршам, необхідно зараховувати авторів роману до поетів» [324, с.17]. Даний трактат став знаковим для подальшого вивчення роману, був перекладений іншими мовами й став певним орієнтиром для дослідників.

Одним із найважливіших етапів в історії розвитку роману є доба Просвітництва. Саме в цей час роман утверджується як повноцінний жанр, розширюються його межі, формуються жанрові різновиди. Цікавими видаються роздуми самих романістів XVII – XVIII ст. щодо великих жанрових форм, які нерідко були викладені у передмовах до творів. Яскравими прикладами таких передмов є нотатки Г.Філдінга до роману «Історія Тома Джонса, знайди» та Х.В.Виларда до роману «Історія Агатона», в яких автори розкривали специфіку романного жанру. Так, Г.Філдінг наголошував на важливості введення в роман героя, котрий є «часткою сучасності», на осягненні дійсності в різних видах простору й часу, на захопливій інтризі, що має бути цікавою правдивістю характерів і ситуацій [375, с.31].

Значний внесок в розробку теорії та історії роману зробили Г.В.Ф.Гегель, Й.В.Гете та Ф.Шиллер. Вони виявили нові ознаки роману у зіставленні з героїчним епосом: предмет художнього пізнання і його своєрідність, позиція суб'єкта оповіді, співвідношення об'єктивного і суб'єктивного.

Й.В.Гете у роботі «Максими й рефлексії», даючи визначення роману, писав: «Роман – це суб'єктивна епопея, в якій автор намагається на свій смак тлумачити світ. Тому є важливим, чи володіє він своїм індивідуальним смаком» [95, с.424]. Називаючи роман «суб'єктивною епопеєю», стрижнем якої є особистість, здатна жити лише в атмосфері високої емоційної напруги, письменник закладав підвалини романного жанру. Митець визначає сутність роману – оповідь про особистість та її духовні пошуки, що й покладено в основу художнього методу Гете-романіста.

Значний внесок в теорію роману зробив німецький філософ Г.В.Ф.Гегель, котрий розглядав роман як «сучасну епопею громадянського життя», вбачаючи в ньому, на відміну від Й.Гете, об'єктивний жанр. Різновекторні погляди нерідко зустріча-

ються в працях з історії та теорії роману, оскільки, на наш погляд, сама природа романного жанру характеризується і об'єктивністю (відтворення дійсності, складної і суперечливої) і суб'єктивністю (оповідач, що відтворює суб'єктивне начало).

Німецький філософ обґрунтував теорію роману, яка протягом кількох століть слугувала певним орієнтиром для літературознавців. Г.В.Ф.Гегель уважав, що епос відображає цілісність світу, в якому вершиться індивідуальне дійство, у даному жанрі задіяно безліч речей, що витворюють світ. В епосі є місце для всього, з чого «складається поезія людського існування» [92, с.460], наприклад, в Гомера, на думку Г.В.Ф.Гегеля, все деталізовано і допомагає відтворити картину того, як давні греки уявляли собі світ, форму землі й океану, життя богів, їх діяльність і вплив на життя людини. Г.В.Ф.Гегель трактує роман як художнє розмаїття життєвих ситуацій, інтересів, станів, характерів. Однак у романі, за словами філософа, відсутній первинний етичний стан світу, притаманний епосу. Звідси виводиться визначення колізії роману. На думку мислителя, це «конфлікт між поезією серця і прозою життєвих стосунків, а також випадковістю зовнішніх обставин» [92, с.475].

Роман став предметом розгляду у працях німецьких романтиків. Основу романтичної теорії роману склали філософські та естетичні трактати Ф.В.Й.Шеллінга, котрий вважав роман таким родом літератури, в якому «приватний матеріал стає загальновідомим і відтворюється відсторонено» [394, с.170], тобто стає «приватною міфологією». Німецький філософ зіставляє роман з епосом і відзначає, що завдяки формі зображення роман стає об'єктивним і загальнозначущим та наближається до жанру драми, яка характеризується «обмеженою та замкненою дією» [394, с.171]. Тому роман визначається Ф.В.Й.Шеллінгом як змішаний рід, що поєднує ознаки епосу й драми, де романістські підкоряються всі ракурси дійсності, різноманітні прояви людської природи, трагічне й комічне за умови авторського нейтралітету. У художньому творі, на думку філософа, дійові особи відіграють роль символів, наприклад, образи Дон-Кіхота та Санчо Панси Сервантеса, які є не реальними людьми Іспанії XVI століття, а знаками одвічних типів людських характерів – ідеалістичного та реалістичного [394, с.393-399].

З розвитком романтичної тенденції в літературному процесі норми класицизму втрачають свої позиції в художній практи-

ці кінця XVIII – початку XIX століття. Романтизм руйнує традиційність жанрів класицизму, «на перший план висувається роман, своєрідний «антижанр», що усуває звичні жанрові вимоги» [4, с.33]. Романтики вивчали роман та розробляли його теорію, спираючись на запропоновану ними програму оновлення мистецтва. Ф.Шлегель розглядає роман як нову форму, що виникла після руйнації готового слова старих форм, як утворення, в якому творчий суб'єкт або геній, впевнений в універсальності свого бачення світу, міг укласти будь-який зміст. Роман у розумінні Ф.Шлегеля відповідає завданням романтичної поезії [399, с.255].

Романна форма залишалася в полі зору філософів і письменників літератури Західної Європи протягом XVIII –XIX століть. Завдяки перекладам російські читачі мали змогу ознайомитися зі здобутками європейського роману, тому незаперечним є той факт, що російський роман ґрунтувався на західноєвропейській традиції XVII–XIX ст. Однак історичний шлях російського роману від його витоків мав національні особливості.

Роман як жанр у російській літературі виникає всередині XVIII століття, однак його еволюція пов'язана із розвитком прозових форм загалом. Кінець XVIII – початок XIX століття вважають періодом становлення російського роману. Спадщина розповідних жанрів Давньої Русі, творчість письменників XVIII століття стають підґрунтям розвитку прозових жанрів (виокремлюється тематика, виводяться образи, моделюються ситуації).

Найпоширенішим жанром російської прози 1800-х років залишається «романтичний рід» (О.Галич), представлений сентиментальною та романтичною повістю, що іноді наближається за жанровими ознаками до роману. Російська повість і створений за західними зразками роман були у російській літературі кінця XVIII – початку XIX століття спорідненими жанрами [320]. Традиції російського роману, закладені у XVIII столітті, до початку XIX століття утвердилися і закріпилися, і з часом роман стає домінуючим жанром російської літератури. У 1814 році з'являється твір В.Нарежного «Российский Жилблас или Похождения князя Гаврилы Симоновича Чистякова», побудований в традиціях Лесажа. Цей твір наразі вважається першим російським романом. Первинним етапом становлення класичного російського роману стає поява «Евгения Оне-



гина» О.С.Пушкіна, «Героя нашего времени» М.Ю.Лермонтова та «Мертвых душ» М.В.Гоголя. Далі романна традиція продовжилася у творах І.С.Тургенєва, І.О.Гончарова, О.І.Герцена, М.С.Лескова, М.Є.Салтикова-Щедріна, Ф.М.Достоевського, у яких відтворювалися не лише проблеми російського буття, але й закладалися підвалини поетики російського класичного роману: від О.Пушкіна до Л.Толстого.

Значний внесок у розвиток теорії російського роману зробив В.Г.Белінський, який у статті «Про російську повість і повісті п.Гоголя» (1835) вказує на місце роману й повісті в історії світової літератури, передовсім російської. Домінуюче становище роману, на його думку, було не випадковим, а зумовлене глибокими історичними змінами. «Форма роману, – писав В.Белінський, – зручніша для поетичного вияву людини, що зображується в суспільстві» [35, с.263]. В.Белінський знаходить витoki роману в літературі античності, зокрема в її зображенні предметного світу. Для змалювання героїв і богів греки користувалися жанром поеми, однак «дитинство давнього світу закінчилося» і з'явилася нова людина – «особа індивідуальна» [35, с.265]. З появою «індивідуальної» людини, вважає критик, народжується роман. Так з'являється лицарський «мрійливий» роман, який Белінський характеризує як суміш «бувалого і небувалого». Лише у творчості М.Сервантеса та В.Шекспіра, на його думку, знову відбувається поєднання поезії з дійсністю. Далі, вказує критик, з'явилися твори Й.В.Гете і Ф.Шиллера, котрі починали свою діяльність, опрацювавши спадщину В.Шекспіра. Подальший розвиток роману пов'язаний із творчістю «нового великого генія» – В.Скотта. Таким чином, становлення роману з часів Середньовіччя розглядалося В.Белінським саме із буденного боку відтворення дійсності, у якому не залишилося місця для поезії. Тому погляд на роман як на «епопею нашого часу» і протиставлення його античному епосу, що формувався в іншій історичній ситуації, а тому представляв інший тип епічності, стає провідним у теоретичних студіях В.Белінського.

Критик справедливо визначав роман синтетичним жанром, що поєднував ознаки всіх літературних родів. На думку дослідника, для романних форм характерні «відступи», «міркування», «дидактика», тобто ознаки інших «родів поезії». «Відступи, міркування, дидактика, не припустимі в інших родах поезії, в романі й повісті можуть посісти законне місце» [34, с.316]. У

багатьох статтях, рецензіях, нотатках, що стосувалися історії не лише російського, але і європейського роману, він досліджує зміну різних типів роману протягом всього періоду розвитку даного жанру, починаючи з лицарського середньовічного роману й до роману XIX століття [36].

Російська революційно-демократична критика (М.Добролюбов, М.Чернишевський та ін.) вважала роман жанром, залежним від історичної ситуації, покликаним відтворювати актуальні тенденції доби, а образи головних героїв розглядалися як відображення періодів розвитку суспільства. Дана точка зору на історію роману була зумовлена часом.

Висвітленням важливих моментів поетики та історії роману другої половини XIX століття займалися й самі романісти: статті М.Є.Салтикова-Щедріна, роздуми Ф.М.Достоевського в «Щоденнику письменника», стаття Л.М.Толстого «Деякі слова до книги «Війна і мир» (1868)» та ін. Л.Толстой писав: «Від «Мертвих душ» М.Гоголя і до «Мертвого дому» Ф.Достоевського в новому періоді російської літератури немає жодного художнього полотна, яке б цілком відповідало формі роману, поеми чи повісті» [359, с.115]. Роман у розумінні Л.Толстого, як «умовний» жанр, стає тією формою, в яку можна вкласти будь-який зміст [359, с.55].

Кінець XIX століття позначений згасанням інтересу літературної критики до проблем історії та теорії роману, однак дане питання стає об'єктом дослідження в науці. У статті «Значення роману в наш час» (1877) Ф.Буслаєв аналізує причини бурхливого розвитку роману і його незвичної жанрової пластичності. У зв'язку з цим він констатує, що роман стає «домінуючим родом белетристики нашого часу» і важко вкладається в класифікацію літературних жанрів. Дослідник розглядає різні види літературних творів, тому «оцінювати роман тільки з позицій епосу, лірики чи драми – означає не враховувати його широкого змісту і складних завдань та ідей» [65, с.417]. Ф.І.Буслаєв дотримується точки зору на роман як на змішаний рід літератури, однак у його працях висвітлювався лише російський роман кінця XIX століття.

Проблемою вивчення роману займався і О.М.Веселовський, котрий у своїх статтях («Грецький роман» (1876), «Рабле та його роман» (1878), «Із історії роману та повісті» (1886-1888), «Історія чи теорія роману» (1886)) значне місце відводить великій жан-

ровій формі. Походження епосу, лірики і драми тлумачилось О.М.Веселовським як послідовне виокремлення трьох родів поезії із первісного синкретизму паралельно із «груповою» диференціацією і емансипацією особистості на кшталт перетворення соліста хору на співака чи поета.

О.М.Веселовський, як і всі дослідники до нього, проводить зіставлення роману з епосом. Для нього роман і епос – рівно-віддалені вершини в процесі історичного розвитку [73, с.26]. Дослідник відзначив, що роману притаманний значний інтерес до приватного життя людини, і доводив, що останній проходить певну еволюцію: від епічного («об’єктивного») – до особистого епосу («суб’єктивного»), від епічного співця – до автора.

Важливим внеском О.Веселовського у вивчення роману стало застосування історичного підходу (в теорії жанру) та порівняльного методу (в розгляді типологічних явищ), що дозволило створити класифікацію матеріалу та виокремити конститутивні ознаки певних жанрових форм. У роботі «Історія чи теорія роману?» дослідник обґрунтовував необхідність вивчення роману як категорії історичної поетики.

З позицій культурно-історичної школи розглядає історико-теоретичні проблеми роману В.В.Сіповський. У «Нарисах з історії російського роману» (1909) дослідник систематизував російський роман з позицій західно-європейської традиції та історії розвитку європейського роману і дійшов висновку, що слов’янський роман розвивається за тими ж законами і моделями, що і західноєвропейський роман. В.Сіповський поділив європейський роман на три типи: «роман придворний героїчно-галантного типу» (Г.Кальпренед, М.Скюдери, М.Лафайєт), «політичний роман типу «Телемака», «тип роману Прево» [320, с.317-318].

Концепція роману угорського вченого Д.Лукача, представлена в його «Теорії роману» (1920), мала великий вплив на розвиток філософсько-естетичної думки початку ХХ століття. Д.Лукач розвиває думки Г.В.Ф.Гегеля, розглядаючи роман як епос «обезбоженого світу». Він вважав, що «форма роману <...> є вираженням трансцендентальної бездомності» людини, на відміну від епопеї, яка відтворює цілісність життя» [220, с.57-58]. Змістом роману, на думку дослідника, є віднайдення втраченої єдності й цілісності світу, а конфлікт героя зі світом – засіб вирішення даної проблеми. Д.Лукач розкриває драматизм стосунків

особистості і суспільства, акцентуючи увагу на ролі свідомості головного героя, який, на його думку, організує художній світ. Дослідник доходить висновку про те, що роман – продукт розпаду й трансформації епічної цілісності.

На думку дослідника, сутність роману, що визначає його форму, об'єктивується у психології героїв, які знаходяться в постійному пошуку. Внутрішня форма роману – рух «проблемного» індивіда до самого себе, рух від самозаглиблення у існуючу дійсність, з погляду індивіда, позбавлену сенсу. Предметом роману, за Д.Лукачем, стає історія людської душі, яка виявляє і пізнає себе у всіляких пригодах, авантюрах, випробуваннях, тональності оповіді (іронія).

Розглядаючи роман як дзеркало розвитку суспільства, як антипод епопеї, яка відтворює «дитинство» людства, Д.Лукач пише про відтворення в жанрі роману «душі, яка загубилася у порожньому й удаваному світі». Посилаючись на Гегеля, дослідник визначив епос як боротьбу племені, роду, суспільства загалом, а роман – як боротьбу всередині суспільства. Єдність приватного і соціального життя становить пафос епосу. В буржуазну добу такої єдності, на думку автора, вже не існує.

У роботі «До історії реалізму» (1939) Д.Лукач розглядає творчість провідних романістів: Й.Гете, Ф.Достоевського, Л.Толстого і виділяє три типи роману відповідно до трьох типів героя. Перший тип – роман «абстрактного ідеалізму», герой якого вирізняється вузьким кругозором, другий тип – роман «романтичного розчарування», в якому герой із широким кругозором намагається дистанціюватися від дійсності, третій тип – «роман виховання», де герой проходить становлення від юнацького максималізму до самообмеження. Роман, за словами Д.Лукача, – це форма, що прийшла на зміну епосу. Завданням подальшого розвитку літературних форм, за Д.Лукачем, є повернення до епопеї і встановлення нормативності в літературі: еталонним жанром має стати роман-епопея. Д.Лукач вважав, що розвиток роману припиняється наприкінці XIX століття із творчістю Ф.Достоевського, котрий створив вершинні зразки жанру. Утім, даний висновок ґрунтується лише на дослідженні літературного процесу XIX століття [220, с.19-78].

Для розуміння розвитку теорії та історії роману важливим є досвід російської формальної школи, представники якої зосередились на поетикальних особливостях мистецтва, на його спе-

цифіці і внутрішніх законах, на проблемах мови, теорії вірша і прози.

Ґрунтовними дослідженнями, що збагатили сучасне літературознавство і стали базовими в нашому дослідженні, є наукові розвідки представника формальної школи М.М.Бахтіна «Слово про роман» (1975), «Епос і роман» (1986), «Форми часу і хронотопу в романі» (1986) та ін. Вчення про внутрішню діалогічність роману покладено в основу сучасних літературознавчих підходів. М.Бахтін писав: «У більшості поетичних жанрів (у вузькому сенсі слова) внутрішня діалогічність слова художньо не використовується, вона не входить в «естетичний об'єкт» твору, вона умовно притлумлюється у поетичному слові. У романі ж внутрішня діалогічність стає одним із істотних моментів прозового стилю та зазнає специфічної художньої обробки» [27, с.97]. На думку дослідника, «романне» начало виявляється вже у жанрових формах античності (новелах і сатирах, автобіографічних оповідках, риторичних жанрах, листах тощо), існування яких призвело до того, що на античному ґрунті «готовий був виникнути роман», проте не виник, оскільки діалогічний принцип не став «творчим центром літературного процесу».

На думку М.Бахтіна, кінець Середніх віків і доба Відродження дали розмаїття сміхових форм, які стали «провісниками» романного слова. Дослідник пов'язує зміни в літературі зі зміною соціально-політичного життя – авторитарністю, «словесно-ідеологічною централізацією», децентралізацією культурної свідомості, «мовної ідеології». Першими зразками роману дослідник називає твори Ф.Рабле та М.де Сервантеса, згодом діалогічний роман, на його думку, виявляється у творчості Г.Гріммельсгаузена, Ш.Сореля, П.Скаррона, Г.Філдінга, Л.Стерна і Жан-Поля, а з ХІХ століття роман стає провідним жанром літературного процесу. М.Бахтін розробив категоріальний апарат діалогізму, виокремив зону діалогічного контакту (перебування героя у просторі, що передбачає можливість діалогічного контакту). Т.Бовсунівська у своєму дослідженні «Основи теорії літературних жанрів» (2008) полемізує із М.Бахтіним, стверджуючи, що його теоретична модель, побудована на зіставленні чистого «монологу» й чистого «діалогу», описує зовсім не роман як жанр і навіть не універсальні ознаки всієї літератури Нового часу, лише логічні межі, до яких спрямований соціальний дискурс у різні епохи – від давнини до сучасності [51].

М.Бахтін відмовляється від констатації системи стійких жанрових ознак, натомість пропонує виокремлювати структурні особливості, як-от: стильова тривимірність роману, пов'язана із багатомовною свідомістю, що реалізується в ньому; кардинальна зміна часових координат літературного образу в романі; нова зона побудови літературного образу в романі, саме «зона максимального контакту» із дійсністю (сучасністю) в її незавершеності [27].

Основою концепції романного часу М.Бахтін визначає хронотоп. «Хронотоп стає підґрунтям для показу-зображення подій. Саме завдяки особливому ущільненню і конкретизації прикмет часу – час людського життя, історичний час – на певних ділянках простору. Це і дає можливість вибудовувати сюжет у хронотопі (довкола хронотопу). Він слугує вихідною точкою для розгортання «сцен» у романі, тоді як супутні події, що знаходяться далеко від хронотопу, подаються у формі сухої констатації...» [27, с.282]. Хронотоп у романі, на думку дослідника, є формою художнього узагальнення. М.Бахтін пояснює трансформації роману зростанням діалогічності.

Проблеми роману стали предметом розгляду в статтях різних років В.Б.Шкловського. Дослідник визначає категорії поетики роману, виходячи з перебігу літературного процесу. На його думку, періоди історичного розвитку літератури – «одночасно періоди теоретичні; романи Сервантеса, Філдінга містять нові теорії романів» [397, с.308].

Для розуміння місця і значення роману в теоретичних пошуках формалістів велике значення мають праці Ю.М.Тинянова 1920-х років, котрий вважав, що проблема жанру – одна з «найбільш тяжких, найменш досліджених» [365, с.274]. Дослідник розглядав проблемні питання теорії роману на прикладі «Євгенія Онегіна» О.С.Пушкіна. Найбільш значущою семантичною одиницею роману, на його думку, є герой, який у віршованому романі з розвитком сюжету змінюється, оскільки змінюються й складові компоненти роману.

У літературознавстві ХХ століття теоретичні питання роману викликали численні дискусії, що призвело до появи нових досліджень в царині історії та теорії роману. Ґрунтовними дослідженнями у даній галузі стали праці російського вченого Г.Косікова «Про принципи оповіді в романі» (1976), «До теорії роману» (1994) тощо. Дослідник стверджує, що принципи опо-

віді в художньому творі залежать від жанрової приналежності, і визначає, услід за М.Бахтіним, роман діалогічним жанром. Він виділив два види романного простору (автора і персонажа), на яких ґрунтується романний сюжет і від яких залежить жанрова приналежність твору. Авторський голос протиставляється «голосу персонажів», оскільки автор, на думку дослідника, може «відмовитися» від свого голосу, але це не означає, що він відмовляється від «авторської позиції». Мова автора знаходиться ієрархічно вище від мови персонажа і визначає стильову єдність та цілісність романного твору [183, с.65-76].

Сутнісною ознакою сучасної романістики Г.Косіков вважає дуальність романного героя та самої романної форми. Дезорієнтований герой, як зазначає дослідник, котрий перебуває у децентрованому світі – головна риса сучасного романного мислення, а дезорієнтованість зумовлює появу медіативних елементів, які є невід'ємним складником романних форм ХХ століття.

У вивченні роману Г.Косіков значне місце відводить «кумулятивній» концепції П.Грінцера, котрий «внутрішній розвиток жанру» розглядає як «послідовне накопичення потрібних властивостей так, що рух від «наївних» форм «раннього» роману до роману «сучасного» постає як рух до еталону, а саме – як шлях від «нерозвиненої» особистості до особистості розвинутої, від «зародків» психологізму до психологізму «повноцінного», від драматичних, проте ще вирішуваних колізій між героєм та світом, до трагічних з нездоланною суперечністю між ними» [182, с.56].

Сучасний дослідник М.Римарь розробляє концепцію роману на підставі категорії «романне мислення», що розкриває жанрову природу роману в аспекті творчої діяльності митця, оскільки роман – це процес мислення в літературній формі [310]. За словами М.Римаря, структура романного мислення характеризується роздвоєнням усіх структурних рівнів, зокрема, автор у романі знаходиться на межі реального й вигаданого світів, дуальною є й позиція оповідача: він співпереживає з героєм і водночас іронізує над його обмеженістю.

М.Римарь спирається на ідеї М.Бахтіна: «Роман – це специфічна форма епічного мислення, яка прагне епічно подолати проблеми, які щоразу по-новому постають перед людиною, виникнення яких зумовлене процесом поглиблення певних рис особистості протягом століть. Тому роман є «неканонічним жан-

ром», а його завдання – встановлення контакту з незавершеною дійсністю» [310].

Ідентифікуючи роман, М.Римарь обрав аспекти автентичності та абстрагування. Проблема автентичного роману, на думку дослідника, – це проблема форми самого роману як пошуку шляхів подолання відчуження особистості, що особливо загострилося у ХХ столітті. Дослідник зазначив, що «вже у момент виникнення та більшу частину своєї історії роман не мав можливості посилаючись на традицію, яка б могла забезпечити його легітимність: вся історія романного мистецтва – це історія щоразу нових народжень жанру, внаслідок чого з'явилася низка історичних форм роману, які істотно різняться одна від одної» [308, с.63]. Роман, на думку дослідника, постійно по-новому відтворює власну форму.

Розробляючи проблеми походження оповідних жанрів, Є.Мелетинський теж досліджував еволюцію роману. Дослідник порівнював роман з епосом в аспекті глибинного проникнення у світ особистості [231]. Досліджуючи історичний розвиток роману, літературознавець уводить в обіг термін «романічний епос» для позначення перехідних епічних полотен (казка – міф – роман). Історія становлення роману в інтерпретації Є.Мелетинського ґрунтується на концепції поетапного опанування людиною світу через індивідуальне сприйняття. Розрізняючи роман, міф, епос, казку, дослідник відзначає накопичення певних властивостей, характерних для роману ХХ століття. Еволюцію роману Є.Мелетинський формулює в такій послідовності: міф, фольклорні оповідні жанри, античний та середньовічний роман, пародії на лицарський роман, крутійський, соціально-побутовий і роман ХХ століття. Дослідник переконаний, що в романі ХХ століття на генетичному рівні зберігається міфологізм (Дж.Джойс, Ф.Кафка, Т.Манн) і виділяє певні типи міфологем. «У більшості «міфологізуючих» творів ХХ століття порушено основний пафос давнього міфу, спрямований на приборкання Хаосу та створення моделі достатньо впорядкованого, логічного і «затишного» Космосу» [230, с.167]. Дослідник вважає міфологізм провідною ознакою роману ХХ століття, який стає «вічною позачасовою живою сутністю культури» [232, с.129].

Український дослідник Д.Затонський у книзі «Мистецтво роману і ХХ століття» (1973) визначає конститутивні риси роману, які полягають передовсім у неперервності русі (роман наслідує



світ і людину, одночасно відтворюючи їх, моделюючи, оцінюючи і творячи); взаємозв'язку двох джерел синтезу – «природного» і «людського», забезпечуючи необмеженість шляхів досягнення художньої єдності, оскільки роман – найбільш «вільний» жанр літератури. На думку дослідника, можливість вмістити велике в малому, зовнішнє у внутрішньому, розмаїтє в одиничному визначає тяжіння роману до синтезу, який він трактував не лише як синтез родів і жанрів, а взаємозв'язком на філософсько-структурному рівні, що стає цілісністю не лише формальною, але й сутнісною [137].

Визначення жанру роману викликає певні труднощі, оскільки літературознавці по-різному трактують генезис, жанровий зміст і конститутивні ознаки роману. У сучасній науці тривають гострі дискусії, що охоплюють не лише визначення даної категорії, але й структурне наповнення і морфологічні ознаки.

Роман Нового часу формується у XVIII столітті, це перехідна доба в літературному процесі й ключовий етап для становлення жанру роману, який набуває різних форм і видів. Ознаки романного жанру спостерігалися й у літературах давнього і середньовічного Сходу, у пізній давньогрецькій і римській літературі, в середньовічних літературах європейських народів, окремі зразки яких літературознавці кваліфікують як провісники жанру роману. Однак термін «роман» стосовно давніх епічних полотен застосовується досить умовно, оскільки оформлення жанрових ознак роману і поширення романного мислення відбувається наприкінці XVIII ст. Саме в цей час роман виходить на арену літературного процесу. Першочерговим завданням великої жанрової форми стає відтворення дійсності у всій її мінливості та багатогранності, тому роман стає неканонічним жанром, що перебуває в постійному становленні та відтворюється в різноманітних модифікаціях.

Російський роман, який спирається на західноєвропейські зразки, зароджується в російській літературі в кінці XVIII – на початку XIX ст. і пов'язаний із традиціями сентименталізму та романтизму. У XIX ст. роман стає домінуючим жанром російської літератури. Кращими зразками класичного російського роману є твори О.С.Пушкіна, М.Ю.Лермонтова, М.В.Гоголя, І.С.Тургенева, І.О.Гончарова, О.І.Герцена, М.С.Лєскова, М.Є.Салтикова-Щедріна, Ф.М.Достоевського та ін. Нерідко у передмовях і статтях, присвячених власним творам, романісти торкалися

поетики великої жанрової форми, закладаючи підвалини теорії російського роману (М.Салтиков-Щедрін, Ф.Достоевський, Л.Толстой та ін.).

Наприкінці ХХ століття спостерігається певне згасання інтересу літературної критики до проблем історії та теорії роману, оскільки сама доба тяжіла до використання малих жанрових форм. На початку ХХ століття романні форми відновлюють втрачені позиції та стають домінуючими у літературному процесі. Вивченням роману починає ґрунтовно займатися академічна наука. У роботах Ф.Буслаєва, О.Веселовського, В.Сіповського закладено методологічні засади вивчення роману. Представники формальної школи (М.Бахтін, В.Шкловський, Ю.Тинянов та ін.) звернулися до розгляду поетики роману, зосередившись на його особливостях, внутрішніх законах, проблемі мови тощо. Ґрунтовним дослідженням, яке й наразі викликає гостру дискусію в літературознавстві, є теорія Д.Лукача.

Сучасне літературознавство збагатилося численними працями з історії й теорії роману: Г.Косікова, П.Грінцера, М.Римаря, Є.Мелетинського, Н.Бернадської, Т.Бовсунівської та ін. Ураховуючи досягнення літературознавства, ми визначаємо роман як один із неканонічних жанрів, що відтворює незавершену дійсність, модифікується протягом історії розвитку літератури та характеризується певною системою формально-змістових ознак, які еволюціонують у процесі розвитку жанру. Сюжетотворювальною одиницею роману є романний герой, який є носієм певного світогляду та вступає у конфліктні стосунки із суспільством. Внутрішньою еволюцією окресленого жанру можна вважати послідовне накопичення певних властивостей: перехід від монологізму до діалогізму, посилення психологізму, експресивності, філософічності та ін.

#### **1.4. ПРОБЛЕМНІ ПИТАННЯ ТИПОЛОГІЇ РОМАНУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ**

Виокремлення спільних жанрових особливостей у певній системі дозволяє говорити про жанрову типологію – принципи структуризації та диференціації, ідентифікації жанрів. Багато дослідників присвятили свої роботи проблемним питанням типологічного зіставлення роману (О.Веселовський, В.Белінський,

В.Жирмундський, М.Бахтін, Б.Томашевський, Ю.Лотман, А.Есалнек та ін.), намагалися закласти основи єдиної жанрової класифікації романних форм. Однак, жоден із типологічних поділів не був вичерпним і беззаперечним, тому сучасні літературознавці продовжують дослідження у даному напрямку, збагачуючи досвід попередників.

Виокремлення типологічних особливостей роману в літературознавстві посідає чільне місце, оскільки роман є «неканонічним» жанром і таким, що зазнає постійної трансформації. Сучасний дослідник М.Римарь зазначає, що в момент свого виникнення та впродовж еволюції роман не мав можливості посилатися на традицію, яка б могла забезпечити його легітимність, «вся історія романного мистецтва – це історія щоразу нових народжень жанру, внаслідок чого ми маємо низку історичних форм роману, які істотно різняться між собою» [309, с.63]. Тому звернення до даної проблеми дослідників ХХ століття є не випадковим. Літературознавці намагаються окреслити «стрижень» жанру, довкола якого б можна було вибудувати жанрову типологію. Наприклад, В.Кожин у роботі «Походження роману» (1963) виокремлює постійні ознаки, які, на його думку, є базовими для аналізу роману: сюжетна форма, образність, ритм прози, приналежність до «книжних» жанрів тощо [168].

Б.Томашевський виокремлював різновиди роману за типами структури: роман з ланцюговою будовою («Мертві душі» М.Гоголя), роман з кільцевою будовою («Заповіт дивака» Ж.Верна), роман з паралельною будовою («Анна Кареніна» Л.Толстого). Дослідник визначив наративні домінанти, що стали «стрижем» стійких романних форм. У «Теорії літератури» (1931) Б.Томашевський виділив такі види романних полотен: історичний, психологічний, авантюрний, пародійний або сатиричний, фантастичний, публіцистичний, безсюжетний [360]. Визначені модифікації роману, на нашу думку, можуть бути покладені в основу більш розгалуженої класифікації.

Ю.Лотман зіставляє внутрішню структуру сюжетної організації роману з фольклорними канонами тексту. Дослідник зазначає: «Роман вільно втягує в себе різномірні семіотичні одиниці – від семантики слова до семантики складних культурних символів – і перетворює їх гру на факт сюжету. Звідси удаване хаотичне розмаїття сюжетів цього жанру, їх невідповідність інваріантам» [217, с.254]. Дослідник стверджує, що роман – це

певна система різнорідних семіотичних одиниць, які, поєднуючись у різних інваріантах, створюють різні типи роману.

Г.Макаровська вважає, що при типологічному зіставленні важливими є повторювані риси типів художнього сприйняття. Вона визначає завдання типології у виокремленні певних «констант» – величин, які не зазнають історичних видозмін, зокрема постійні способи організації часу і простору. Водночас дослідниця відзначає можливу рухливість констант: наприклад, образ «оповідача», оскільки саме наратор у жанроутворювальній функції відкриває нові перспективи типологічного вивчення внутрішньої єдності твору [225].

Т.Бовсунівська у роботі «Основи теорії літературних жанрів» (2008) розглядає розвідки, присвячені жанровій типології. Дослідниця досліджує аспект «спільного типологічного ряду» як вагової проблеми методології та методики порівняльного підходу і виокремлює чинники, на які слід звернути увагу при типологічному зіставленні: тема, покладена в основу твору, функціональна спрямованість твору, або ж – модальність, ступінь умовності, домінуючі формальні ознаки [51, с.57]. Дані сентенції можуть слугувати орієнтиром для наукових розвідок, присвячених даній проблемі.

Цікавою є типологія роману, запропонована Н.Тамарченком, що ґрунтується на поняттях «внутрішньої міри», канону, жанрової структури. Дослідник працює над «узагальненою ідеалізованою моделлю або типом», яка б дозволяла розглянути «важливі явища російського класичного роману як систему історично необхідних та взаємозумовлених різновидів жанру» [348]. Літературознавець бере за основу категорії жанру й методу. Наприклад, методом він називає реалізм, а різновидом жанру – психологічну течію у реалізмі. Дослідник визначає жанрові трансформації як невід’ємні складові літературного процесу, зокрема він вказував на чергування періодів розкладу з періодами активізації синтезу жанрів. Проблеми взаємодії жанру, методу, напряду порушували також М.Балашов, Ю.Виппер, Д.Лихачев, В.Жирмунський, Н.Михайльська, В.Триков, Г.Храповицька та ін.

Ґрунтовним дослідженням, у якому розглядаються теоретичні основи типологічного вивчення роману, є «Типологія роману» (1991) А.Есалнек. Дослідниця трактує роман як змістовну форму і, посилаючись на гегелівську концепцію, акцентує увагу на

значенні категорії особистості в процесі формування та вивчення роману як жанру. А.Есалнек розробляє поняття «романна структура» у його зіставленні із категорією «система». Принцип структурності в дослідженні роману дозволяє визначати його не як «сукупність певних ознак, а систему взаємопов'язаних компонентів, підпорядкованих певній меті, яка і складає ядро цієї системи, її сутність, що виявляється в організації художнього цілого» [407, с.8]. Ядро романного жанру дослідниця вбачає у типі проблематики – наявності у творі домінуючої, генералізуючої, централізуючої проблеми або кола проблем, що поєднують різні шари художнього полотна.

У сучасному літературознавстві триває полеміка щодо типологічних особливостей роману. Наприклад, російська дослідниця Л.Конкіна у роботі «Концепція роману в історико-літературних працях М.М.Бахтіна» (2004) переосмислює праці відомого літературознавця, вибудовуючи жанрову типологію європейського і російського роману. Дослідниця посилається на бахтінську типологію роману і виділяє різновиди великих жанрових форм: роман випробування, роман становлення і виховання, роман біографічний і автобіографічний, ренесансний роман, тип роману, створений Ф.Достоевським, в термінології М.Бахтіна – поліфонічний роман, а також тип монологічного роману [173].

Українська дослідниця Н.Бернадська у роботі «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» (2005) здійснила спробу систематизувати романні форми. Основною жанроутворювальною ознакою роману, на думку дослідниці, є зображення людини як приватної особи у різноманітних вимірах її буття, незалежно від епохи чи літературного напрямку. Але виокремлена риса не є самодостатньою – тільки у поєднанні зі специфічними структурними ознаками вона утворює модель жанру. Формальними ознаками роману як жанру є його здатність до численних ретардацій, виокремлення певних завершених фрагментів, множинних точок зору на основну подію. Спроби трактування психологізму як однієї із жанрових ознак роману вже були здійснені в літературознавстві (В.Домбровський та ін.), однак брати психологізм зображення за основу типологічного зіставлення було б недостатнім, оскільки він є лише складовою жанрового наповнення [47].

В.Малкіна у роботі «Поетика історичного роману: Проблема інваріанта і типологія жанру» (2002) досліджує типо-

логічні особливості історичного роману, виокремлюючи два його різновиди (авантюрно-психологічний (В.Скот, О.Пушкін, І.Лажечников, М.Загоскін та ін.) та авантюрно-філософський (В.Гюго, М.Гоголь)), що ґрунтуються на співвідношенні історизму та «готичного антропологізму» [227]. Типологічному зіставленню історичного роману присвячено роботу Д.Пешорди «Жанрові модифікації сучасного історичного роману» (2001), у якій на матеріалі сучасного історичного роману (хорватська та українська література) запропоновано типологію, що ґрунтується на «концепції історії, статусу історичного шару, літературного втілення та домінуючої функції літератури» [288]. Дослідник виокремлює чотири основні типи історичного роману: класичний історичний роман, романтичний історичний роман, модерний історичний роман та постмодерний історичний роман. Класифікація романних різновидів за літературними напрямками чи течіями є поширеною в сучасному літературознавстві.

Робота І.Савенко «Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку» (2006) відкриває нові можливості для виокремлення типологічних ознак біографічного роману. Дослідниця виокремлює складові, які витворюють художній простір біографічного роману-пошуку (авторський хронотоп, часопростір документа й біографічний час особистості) та здійснює класифікацію новітніх утворень документально-біографічного роману за двома тенденціями: уточнює й деталізує вже відомі номінації (роман-дослідження, роман в біографічних епізодах, белетризований роман, автобіографічний роман в оповіданнях тощо), виокремлює нові видо-родові й міжжанрові утворення роману (роман-реконструкція, роман-монтаж, роман-пошук, роман-ретроспекція, роман-мозаїка, роман-репортаж, роман-щоденник, роман-колаж тощо), що, в свою чергу, розподілені на декілька тематичних груп, в основу яких покладено стильові особливості певного твору. Наприклад, перша група (роман у листах, епістолярний роман, роман-щоденник, мемуарний роман, роман-сповідь, роман-заповіт, роман-рукопис) тяжіє до мемуарів, друга група (роман-репортаж, роман-суперечка, роман-есе) ґрунтується на публіцистичних та есеїстичних структурних складових у своїй системі й характеризується певною часткою домислу, що супроводжує фактичний матеріал, третя група (роман-монтаж, роман-колаж, роман-мозаїка) відтворює взаємодію з іншими видами мистецтва, зокрема із документаль-

ним кінематографом з його монтажним прийомом зображення, який зумовлює особливості поетики й компонування біографічного матеріалу, четверта група (роман-пошук, роман у документах, книга фактів, роман-ретроспекція, роман-донос) тяжіють до наукового дослідження біографічного матеріалу [311]. Дане дослідження може слугувати певним орієнтиром при визначенні жанрових домінант біографічного роману.

Ґрунтовну концепцію філософського роману розробила В.Герасимчук у роботі «Специфіка тексту філософського роману ХХ століття» (2008), яка базується на певних «онтологічних, аксіологічних вимірах тексту, які, звичайно ж, містять і суб'єктивні пріоритети» [93]. Дослідниця доводить, що внаслідок складних наративно-змістовних процесів у ХХ ст., спричинених процесами дифузії та трансформації всередині жанру, на різних його часових відрізках формалізувалося багато модифікацій роману. Залежно від підстав вони групуються за різними класифікаційними схемами: інтелектуальний і власне філософський, роман культури, роман антикультури. За типами філософії авторка розрізняє діалогічний (філософський, інтелектуальний, роман культури), трансцендентний (екзистенціалістський), синкретичний (параболічний) тощо. Дослідження В.Герасимчук має ґрунтовний характер, виведені твердження опрацьовані на значному науковому матеріалі, однак відтворюють особливості лише філософського роману.

Цікавим дослідженням, що стосується типологічного зіставлення, є робота «Російська повість початку ХХ століття: типологія та поетика жанру» (2007) українського літературознавця С.Тузкова. Хоча розробка орієнтована на середні жанрові форми, однак вона є актуальною й для романних полотен. Дослідник виводить багаторівневу типологію, у якій жанроутворювальною категорією першого рівня є творчий метод письменника, а другого рівня – співвідношення жанрової домінанти з іншими жанровими формами. Перший типологічний ряд дослідник зіставляє з літературними напрямками (модерністським і неореалістичним), кожен із яких розпадається на жанрові різновиди, серед яких виділяються міжжанрові (повість-роман, повість-нарис, повість-міф), жанрово-родові (повість-драма, повість-поема, «надповість») та жанрово-стильові (повість-розповідь, повість «плину свідомості», повість-сповідь) модифікації. Дане дослід-

дження цікаве тим, що відтворює літературний процес в аспекті синтетизму, що є актуальним для сучасної літератури [363].

Отже, враховуючи досягнення провідних літературознавців, виокремлюємо ті ознаки, які можуть бути взяті за основу типологічного зіставлення. Головним чинником, який визначає тип твору, на нашу думку, є жанрово-стильовий зміст, що через формально-змістові складники відтворює ідею твору. Науковці неодноразово відзначали важливість виокремлення жанрового змісту, оскільки він є «точкою зору» на світ (Г.Гачев), «формулою світу» (Н.Лейдерман), «системою охоплення дійсності» (Н.Лисенко), «системою прийняття чи неприйняття світу» (К.Берк), «обрамленням, що вміщує життєвий досвід автора» (В.Пронін). Жанрний зміст як один із складників поетики твору втілюється у формально-змістових ознаках: тематиці й проблематиці твору, авторській позиції, тенденції, пафосі, конфлікті твору, ейдології, сюжетно-композиційних особливостях, формі оповіді тощо. Формально-змістові чинники творять певну структуру, не однорідну за своєю природою. Внесення принципу структурності в дослідження романного жанру сприяє усвідомленню його як цілісної категорії і вказує на те, що він є певною сукупністю взаємодіючих компонентів, які визначають жанровий зміст твору.

Важливим складником жанрового змісту є жанрова домінанта, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанрний зміст роману визначає сукупність жанрових доміант, які охоплюють різні рівні (від тематичного до сюжетного-композиційного, стилістичного), і створюють певний «стрижень», який відтворює авторські орієнтири. Поняття «жанровий зміст» тотожне «жанровій модальності», проявом якої є жанровий пафос, що акумулюється у композиційно-мовленнєвій структурі твору, а також є визначальним чинником жанрового стилю. Через стиль жанрова модальність доводить до реципієнта змістове наповнення твору та виконує певну функцію (імагогічну, філософську, повчальну, прогностичну та ін.). При поєднанні критеріїв жанрового змісту утворюються жанрові форми, характерні не лише для творчості певного письменника, а й такі, що визначають особливості певних літературних угруповань (літературного напрямку, течії, художньої системи). З розвитком літератури «жанровий зміст» може трансформуватися, модифікуватися, оскільки на нього впливають як власне



літературні, так і зовнішні (історичні, соціальні, філософські та ін.) фактори.

При аналізі художнього твору паралельно із «жанровим змістом» використовується поняття «стильовий зміст». Стильовий зміст у вузькому значенні – це суто мовний зміст твору, у широкому – це формозміст (форма), що має змістове наповнення, яке виходить далеко за межі мови, тобто має й надмовне значення (В.Жирмунський, Б.Томашевський та ін.). Наразі ми звертаємося до широкого визначення стильового змісту, оскільки аналіз художнього твору передбачає виокремлення не лише мовних, але й глибокий аналіз надмовних елементів. «Стильовий зміст» визначається на рівні окремого твору, у творчості певного автора, течії та напрямів і формується під впливом тематики, проблематики твору, образної системи, засобів виявлення авторської позиції та різноманітних поетикальних компонентів твору.

Стиль письменника, а також напряму, течії, визначають стильові доміанти. Стильова доміанта – провідний елемент художнього стилю, якому підпорядковані всі інші складники стилю. Функцію стильової доміанти може виконувати будь-який компонент твору: форма оповіді, композиційний прийом, розмір вірша, засоби інструментування тощо. Стильовими доміантами можуть ставати і загальні характеристики художньої форми (сюжетність, описовість, психологізм, фантастика, монологізм, вірш, проза, номінативність, риторичність тощо).

Характерною особливістю романного мислення є специфічний хронотоп, який виконує структуроутворювальну функцію: відтворює взаємозв'язок між просторами автора-творця і героя, поєднує точки зору, виявляє ціннісність просторово-часових образів та аналізує макросвіт героїв в єдності просторових та часових аспектів [209, с.1173]. М.Бахтін визначив різні типи романних хронотопів: авантюрний, авантюрно-побутовий, хронотоп «біографічного часу», фольклорний, раблезіанський, хронотоп лицарського роману, ідилічний, сімейно-ідилічний, карнавальний, містерійний. Кожна доба має свої константні та доміантні хронотопи та пов'язані з ними мотиви: хронотоп «дороги», «провінційного міста», «порогу», «кризи та життєвого зламу», «вулиці» тощо. Хронотоп відіграє значну роль у визначенні жанру твору, оскільки виступає як формотворчий чинник, що окреслює межі художнього світу. Він стає організаційним центром

подій роману (М.Бахтін) та компонентом, що не лише слугує матеріалом, але й визначає жанр і стиль твору.

Художній простір розподіляється на побутовий і фантастичний, замкнений і відкритий (Ю.Лотман), земний і космічний, реальний і вигаданий, близький і віддалений (В.Халізев) [380, с.247], моделюючи «різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні і т.д.» [218, с.414], характеризується неперервністю та взаємозалежністю (Ю.Лотман). Просторові шари між собою поєднані сюжетною та композиційною організацією твору, художнім задумом митця, системою мотивів і образів.

Художній час буває біографічним (дитинство, юність, зрілість, старість), історичним (характеристики зміни діб і поколінь, значних подій в житті суспільства), космічним (уявлення про вічність та всесвітню історію), календарним (зміна пір року, буднів, свят), добовим, а також «уявлення про рух і нерухомість, про співвіднесення минулого, теперішнього і майбутнього» [380, с.248]. Художній час умовно розподіляється на три види: фабульний, наративний та сюжетний [215, с.726].

Під фабульним часом розуміється така часова структура, яку читач самостійно виокремлює у творі, усвідомивши реальний хід подій. Фабульний час, логічний і впорядкований, відзначається хронологією, зумовлений причинним зв'язком і наближений до реального. Час фабули – це період між першою і останньою пригодою. Фабульний час може збігатися із сюжетним, однак може й різнитися. Розбіжність фабульного і сюжетного часу особливо відчутно у творах ХХ століття, насамперед модернізму та постмодернізму [215, с.704].

Сюжетний час, на відміну від фабульного, відтворює події у авторському баченні. У такій формі часу враховується авторська точка зору на організацію сюжету. Сюжетний час – це «живий» час твору, він максимально конкретизований, ускладнений, «нашарований», характеризується дуалізмом, «розщепленням», паралельністю сюжетних ліній, варіативністю. Сюжетний час допускає інверсію, пропуск часових ланцюжків, може бути відтворений у формі щоденника, оповіді в оповіді, споминах тощо. За словами Р.Гром'яка, «сюжетний час може уповільнюватися або прискорюватися, рухатися назад, зигзагоподібно, пунктирно» [215, с.705]. Сюжетний час може бути призупинений задля огляду простору. Композиційний прийом затримки розвитку сюжету – ретардація (використання ліричних вставок, екскур-

си у минуле, описи (пейзаж, інтер'єр, портрет), передісторії, спомини героїв тощо), проявляючись у сюжетному часі, змушує його уповільнюватися.

Сюжетний час перебуває у тісному зв'язку із наративним, оскільки сюжетний час прискорюється авторським викладенням подій, тоді як наративний час прискорює сюжетний [209, с.1174]. Наративний час – це час повідомлення, розповіді про відтворені події. Автор, свідок чи наратор повідомляє про події, фіксуючи хід часу в творі, тобто наративний час виконує у творі важливі функції: фіксуючу та інформативну, і характеризується суб'єктивністю, оскільки представлений точкою зору оповідача (монолог, сповідь, листи, уривки зі щоденника, сни, видіння та ін.). «Оповідь від третьої особи найбільш вільно оперує художнім часом: вона може надовго зупинятися на аналізі психологічних станів і дуже коротко інформувати про затяжні періоди, які не несуть психологічної напруги, а являють собою сюжетні ланцюги. Це дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді» [380, с.319]. Домінантна роль наративного часу особливо відчутна у літературі постмодернізму, оскільки твори даного літературного напрямку характеризуються глибоким суб'єктивізмом та психологізмом. Усі три форми часу взаємодіють між собою, витворюючи неповторну сюжетну канву, однак домінування тієї чи іншої форми впливає на визначення жанру твору, який ґрунтується на часовій залежності, але характеризується певною умовністю.

Однією із центральних однак романного мислення є наявність наратора (фр.Narrateur, англ.Narrator, нім.Erzähler), оповідача, розповідача, який «веде» сюжетну оповідь та впливає на жанрову модифікацію роману. Завданням наратора є «одночасно членувати матерію тексту на самостійні смислотворчі фрагменти, а також максимально конденсувати загальне значення твору» [229, с.49]. Його ключовими ознаками вважаються всезнання і всюдисущість, здатність проникнути у найбільш потаємні закутки свідомості персонажів, потенційна здатність до асиміляції з абстрактним автором, однак домінантною рисою наратора є все-таки суб'єктивованість його присутності у творі, наявність певної точки зору щодо подій, ситуацій чи станів, відтворених у тексті. Оповідач може бути задіяним у сюжеті, відтворювати біографічний матеріал, втручатись у діалоги героїв, вибудовувати власні ліричні відступи тощо. У ситуації оповіда-

ча може бути і автор, і герой, оскільки кожне романне полотно представляє собою текст, що відтворюється одним або декількома суб'єктами мовлення. «Сам факт розповідності чи оповідності як стратегії тексту передбачає присутність голосу Іншого, який знає, бачить, чує і розуміє значно більше, ніж читач, а також сприймається як витвір авторської настанови» [229, с.37]. Якщо суб'єкт мовлення психологічно близький авторові, тоді авторська точка зору стає домінуючою в тексті. Іноді оповідач наділяється індивідуальними рисами, стає особистістю з певним характером чи біографією, може сповідувати ідеї, не характерні для авторського світогляду.

Типологія наратора у сучасному літературознавстві представлена досить детально. Зокрема, Ж.Женетт виводить чотиричленну типологію класифікаційної моделі для вирізнення наративних типів: гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розповідає історію, в якій він не виконує функції персонажа), гетеродієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, котрий розповідає історії, в яких, як правило, відсутній («текст у тексті»), гомодієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (розказує власну історію, в якій він фігурує як персонаж), гомодієгетичний наратор в інтрадієгетичній ситуації (оповідач другого ступеня, що розповідає власну історію) [131, с.397]. Даних дефініцій дотримується й В.Шмід, який розмірковує, що «дієгетичним будемо називати такого наратора, який оповідає про самого себе як про фігуру в дієгезисі. Дієгетичний наратор фігурує у двох планах – і в оповіді (як її суб'єкт), і оповідній історії (як об'єкт). Недієгетичний же наратор оповідає не про самого себе як про фігуру дієгезису, а лише про інші фігури» [401, с.81]. Л.Мацевко-Бекерська наголошує, що «ключовим для встановлення типів наратора можна вважати як двояке його поводження у реальній для фікційного світу події, так і двоякий спосіб здійснення розповіді про цю подію» [229, с.39].

Важливим функціональним призначенням наратора є його здатність контамінувати зміст і форму. Перебуваючи в психологічному контексті автора (оскільки є його витвором), він поступово набуває власного «голосу» і впливає на текстуальне оформлення змістової концепції автора, таким чином диференціює присутність кількох площин, які розрізнені за мовленнєвою ознакою. «Формально-суб'єктна організація тексту – це спів-

віднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, яка визначається за формальною ознакою (ступінь виявленості у тексті); змістовно-суб'єктна організація тексту – співвіднесеність різних частин тексту з носіями мовлення, які визначаються не стільки ступенем виявленості, скільки за світовідчуттям і стилем, тобто за змістовою ознакою» [176, с.42].

Для романного полотна характерна наявність ієрархічно впорядкованих «мовних» шарів (М.Бахтін), головним із яких є авторський. Голосу автора підпорядкований голос героя, що може різнитися від авторського та сповідувати інші ідеали. Голос автора і героя можуть збігатися, тоді наративні функції виконує герой, розчиняючись у авторській свідомості. «Проблемний» романний герой (Д.Лукач), котрий перебуває в конфлікті з дійсністю, із якою водночас нерозривно пов'язаний, характеризується амбівалентністю, що полягає у дезорієнтації в просторі, відсутності окресленої життєвої мети, неспроможності віднайдення істини тощо. Крім голосу автора, персонажа, невід'ємною романною складовою є «голос дійсності», який у поєднанні із означеними, відтворює сюжетні колізії роману. «Голос дійсності» складається із голосів усіх персонажів, позитивно чи негативно налаштованих до героя. Такий ракурс є третім наративним шаром роману, який довершує існуючу романну ситуацію. Про тривимірність роману (герой, мікрооточення та макрооточення) писала у роботі «Типологія роману» (1991) А.Есалнек. Вона стверджувала, що сутність романного героя виявляється у стосунках із найближчим оточенням та суспільством загалом [407, с.18].

Отже, протягом всієї історії розвитку літератури дослідники неодноразово намагалися закласти основи єдиної жанрової класифікації, однак проблема типології роману залишається актуальною й наразі. Провідні теоретики робили спробу окреслити типологічні межі романного жанру, беручи за основу історичну стадіальність виникнення жанрів та змістовний принцип (О.Веселовський, В.Белінський, В.Жирмундський та ін.), певні константи, характерні для певних типів творів (Б.Томашевський, Ю.Лотман, В.Кожин, Г.Макаровська та ін.). Сучасне літературознавство продовжує розробляти принципи зіставлення роману та розглядає різні типи роману (Л.Конкіна, Н.Бернадська, Т.Бовсунівська, В.Малкіна, Д.Пешорда, І.Савенко, В.Герасимчук та ін.). На нашу думку,

доречним при типологічному зіставленні є виокремлення типу твору, представленого жанрово-стильовими особливостями, що зумовлюють різновид романної структури. Важливим елементом романного полотна є наявність хронотопу, який є формоутворювальним чинником, що окреслює межі художнього твору. Визначальною є позиція оповідача, який «веде» сюжетну оповідь та впливає на жанрову модифікацію роману.

\* \* \*

Початок ХХ століття ознаменований значним інтересом до малих жанрових форм, оскільки вони відповідали читацьким потребам доби. З часом романні форми відвойовуються втрачені позиції і посідають домінантне місце в літературі початку ХХ століття. Провідні літературознавці (Ф.Буслаєв, О.Веселовський, В.Сіповський, М.Бахтін, В.Шкловський, Ю.Тинянов та ін.) беруть активну участь у вивченні роману. Наразі в літературознавстві (Г.Косіков, П.Грінцер, М.Римарь, Є.Мелетинський, Н.Тамарченко, Н.Бернадська, Т.Бовсунівська та ін.) не вщухає дискусія щодо «неканонічності» романних форм, їхніх змістовно-формальних ознак, типології, що призводить до появи нових розробок у царині жанрології.

Ми долучаємося до дискусії та на матеріалі певних романних зразків початку ХХ століття виокремлюємо чинники, які б стали «стрижневими» в даному типологічному зіставленні. Не претендуючи на остаточність, визначаємо жанр як тип художньої структури, в основу якого покладено певний жанровий зміст (точку зору на світ, концепцію світосприйняття), що має певне жанрове наповнення (тематику, проблематику твору, авторську позицію, тенденцію, пафос, конфлікт, образну систему, сюжетно-композиційні особливості, форму оповіді). Жанровий зміст визначає жанрові форми, характерні не лише для творчості певного письменника, а й такі, що визначають особливості певних літературних угруповань (літературного напрямку, течії, художньої системи). Невід'ємною складовою жанрового змісту є наявність жанрової домінанти, яка стає визначальним чинником жанрового наповнення. Жанрові домінанти утворюють основу структури жанру, визначають особливості функціонування й взаємозв'язку різних жанрових компонентів. Однак, аналізуючи романну форму необхідно враховувати й стильові особли-

вості, що є поєднанням не лише мовних (носіїв стилю), але й надмовних елементів (стилеутворювальних факторів). Стильові константи та доміанти у поєднанні з жанровими складниками витворюють певний індивідуальний малюнок, визначальний при жанротворенні.

При аналізі жанрового різновиду необхідно враховувати й позицію наратора, оскільки досить часто саме вона впливає на тип твору. Ми констатуємо триєдину структуру нараторського світобачення у романі, що проявляються на різних рівнях роману: ракурс героя, ракурс автора, ракурс «дійсності» (А.Есалнек), для яких характерна ієрархічна залежність. Домінантним у даній структурі стає голос автора, що часом збігається із голосом героя, однак може і різнитися, якщо герой є самостійною одиницею, з детальною біографією та життєвою позицією. Дана ознака характерна передовсім для «проблемного» романного героя, що протистоїть соціуму, має стійку життєву позицію та сповідує відмінні від автора ідеали. Ракурс «дійсності» є третім наративним шаром оповіді, від якого залежить імагогічний аспект, що витворюється саме кризь світовідчуття другорядних героїв, позиція яких іноді передає жанровий зміст твору.

Особливо значущою при жанровому зіставленні є часопроторова складова, що дозволяє систематизувати романні форми «строкатого» періоду «порубіжжя». Дослідники неодноразово дискутували щодо хронотопічної складової жанрових форм загалом, створюючи власні класифікації (Ю.Лотман, В.Хализев, М.Бахтін та ін.). Літературознавці вдаються до розподілу художнього часу і художнього простору, виокремлюючи види художнього простору (побутовий, фантастичний, замкнений, реальний тощо), часу (біографічний, історичний, добовий, сезонний), однак єдиної часопроторової класифікації не існує й наразі. Ми, услід за М.Бахтіним, стверджуємо, що хронотоп у літературі несе значне жанрове навантаження і є визначальним у жанровому наповненні, витворює жанрову модифікацію романних форм.

## РОЗДІЛ II

# ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В МОДИФІКАЦІЯХ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ 1900-1930-х рр.

---

Літературознавство наразі не виробило єдиного системного підходу щодо класифікації романних форм, хоча безліч дослідників торкалися даного питання, намагаючись окреслити певну «константу», яка б лягла в основу жанрової типології (Б.Томашеський, Ю.Лотман, В.Кожин, Г.Макаровська, Н.Тамарченко, А.Есалнек та ін.). Сучасні дослідники активно долучилися до проблеми, пропонуючи авторські типологічні концепції (Л.Конкіна, Н.Бернадська, Т.Бовсунівська, С.Тузков та ін.) та розглядаючи певні типи романних жанрів (В.Малкіна, Д.Пешорда, І.Савенко, В.Герасимчук тощо). Аналіз жанрово-стильових стратегій та форм нарації дозволяє виокремити певні різновиди роману, які мають яскраво виражений жанровий стрижень. Російська література початку ХХ століття тяжіє до біографічного дискурсу, який часом межує з автобіографічним.

### 2.1. ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ В АВТОБІОГРАФІЧНОМУ РОМАНІ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Автобіографічний роман як жанровий різновид на початку ХХ століття посідає чільне місце серед романних форм. Елементи автобіографізму зароджувалися в російській літературі ще в давні часи («Поучения» Володимира Мономаха, «История о великом князе Московском» А.Курбского, «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» тощо). У ХVIII столітті виникає мемуарна література, покликана відтворити історичні етапи розвитку суспільства. Однак естетика класицизму не володіла



прийомами психологізму, не могла відтворити внутрішнє життя людини, дослідили динаміку людського характеру, хоча розроблялися прийоми оповіді про себе. «Звернення до інтимного боку життя слугувало імпульсом до виникнення зовсім нового для російської літератури жанру – автобіографії» [124, с.243]. Мемуари, художні автобіографії XIX століття значно відрізняються від мемуарів XVIII століття, оскільки в їхній основі лежить поглиблене вивчення внутрішнього світу особистості, психологізація прози. Класичними зразками даного жанру стали: «Былое и думы» О.І.Герцена, «Детские годы Багрова-внука» С.Т.Аксакова, «Детство. Отрочество. Юность» Л.М.Толстого, «Детство Темы. Гимназисты. Студенты. Инженеры» М.Г.Гаріна-Михайловського. Проблема становлення особистості у цих творах стала центральною, автобіографізм є одним із найважливіших принципів естетичного дослідження.

Початок XX століття ознаменований посиленою увагою до автобіографізму. Майже у кожного відомого письменника цього періоду є спогади, щоденники, мемуарні нотатки, художні полотна, що репрезентативно відтворювали минувшину. Зазвичай такі твори створювалися в зрілі роки, коли митець крізь призму значного життєвого і літературного досвіду намагався досягнути свого життя. Д.М.Овсяннико-Куликовський зазначає: «Щодо психології творчості, художні мемуари, як і твори справжнього, вільного мистецтва, поєднують у собі процеси і суб'єктивні, і об'єктивні; мемуарист зображує себе і те, що він сам пережив, відчув, але поруч відтворює й інших людей і те, що спостерігав» [281, с.2].

Дослідження автобіографічних жанрів починається у XIX столітті, критики вказували на схожість та відмінність мемуарів, автобіографій і белетристики. В.Г.Белінський вперше в російській критиці наголосив на схожості мемуарів та роману: «Самі мемуари, якщо вони майстерно написані, стають останньою сходинкою в царині роману» [34, с.182]. М.Г.Чернишевський звернув увагу на особливості художньо-автобіографічних повістей Л.М.Толстого, зокрема психологічний аналіз та діалектику душі «Детства» і «Отрочества». У середині XIX століття почали з'являтися огляди російської автобіографічної прози, хоча найчастіше досліджувалися особливості автобіографій окремих авторів.

Початок ХХ століття відзначається значною активізацією автобіографічної прози. Єдиної виваженої думки щодо причин даного явища не існує, однак дослідники вказують на сповідальність, характерну не лише для поезії, але й для прози, та вплив революційного руху на розвиток літератури. Особистість самого письменника для читача стає значно цікавішою вигаданих героїв, тому для літератури даного періоду є характерними пошуки яскравої, оригінальної особистості. Л.Гінзбург пов'язувала розквіт документальних жанрів із самою психологією творчості: «Література, що не є традиційною, іноді незвичним, дивним чином принає в духовне життя, передрікаючи майбутні відкриття митця» [96, с.9]. Тому підвищення уваги до автобіографізму пов'язується передовсім із порухами самої доби, її бурхливими історичними подіями (війнами, революціями), соціальними потрясіннями, духовними пошуками, які й визначали зацікавленість до проблем особистості. Автобіографічна проза синхронно розвивається у загальному руслі літературного процесу, для якого характерне зображення особистості в історично напружений час. Доба початку ХХ століття формувала особистість складну за характером, що належала до різних прошарків суспільства, різнилася розмаїттям суспільних позицій, моральних орієнтирів.

### **2.1.1. Реальне і вигадане в автобіографічному романі («История моего современника» В.Короленка, «Детство», «В людях», «Мои университеты» М.Горького)**

Першим із значних художніх полотен, які знаменували особливості автобіографічної літератури початку ХХ століття, можна означити підсумковий твір В.Г.Короленка «История моего современника» (1905-1921), який за масштабністю та епічністю відтворених подій наближається до автобіографічних полотен Л.Толстого та О.Герцена. Автобіографізм даного твору В.Короленка є безперечним, однак дослідники не припиняють дискутувати щодо жанрових ознак доробку. Наприклад, Г.Бялий вказував на глибокий історизм роману [66, с.311-343], сучасний дослідник Л.Дудюк говорить про «Историю моего современника» як про художню біографію з рисами мемуарів [121]. Письменник неодноразово наголошував на публіцистичності свого твору: «Я пишу не історію мого часу, а лише історію одного

життя в цей час» [181, с.7]. Хоча в основу сюжету покладено становлення однієї особистості, однак масштабність і проблемність відтворення подій дозволяють віднести твір до великих жанрових полотен, зокрема роману. Тож ми будемо говорити про «Історію мого сучасника» як автобіографічну романну форму, що має синтетичну природу.

Автобіографія, написана митцем у зрілому віці, має глибоке реалістичне підґрунтя, ретроспективно відтворює та аналізує минувшину. Події, змальовані у даному творі, мали місце в реальному житті, однак митець на певних етапах життя акцентує увагу, деякі художньо оздоблює. Характерною жанровою особливістю роману є хронотоп «біологічного часу», коли події із життя автора відтворюються у хронологічній послідовності: дитинство, гімназійні роки, студентський період, заслання. Роман створений у непрості революційні роки, однак бачення історичної ситуації подається крізь призму авторської свідомості, особисті соціально-політичні переконання. Тому твір має риси історичного роману, оскільки ракурс автора зупиняється на становленні особистості в умовах певної історичної ситуації. На історизмі короленківських полотен наголошував Г.Бялий, стверджуючи, що «майже в усіх своїх творах Короленко показує соціальний колектив і окрему людину в момент перелому, переходу від нерухомості й застою до руху, боротьби» [66, с.312].

Стильовою особливістю роману є глибокий психологізм, притаманний автобіографії. Наприклад, Д.Овсяннико-Куликовський вважав основним завданням автобіографії «<...> дати психологічний аналіз свого внутрішнього світу в його розвитку. Із матеріалу своїх різночасових переживань вибираю лише ті, які могли б <...> представити певний загальний інтерес. Все надто інтимне і особисте я виключаю» [280, с.306]. Через спогади автор відтворює минуле, даючи психологічну оцінку певним подіям життя. Іноді спогади в оцінці персонажа постають у викривленому або вигаданому вигляді. Наприклад, в роздумах про своїх батьків митець намагається осмислити життєві орієнтири, хоча допускає, що зробити це досить важко: «Подвести жизненные итоги – дело очень трудное. Счастье и радость так перемешаны с несчастьем и горем, что я теперь не знаю, был ли счастлив или несчастен брак моих родителей» [181, с.23]. Із глибокою любов'ю змальовується митцем мати «с тяжелой светло-русой косой и прекрасными, лучистыми серо-голубыми глазами», яка ще з

дитячих років відзначалася життєвою мудрістю. Батько у споминах постає різнобічно розвинутою, освіченою особистістю, схильною до експериментів, з глибокою вірою «в книгу і науку». Батькова мудрість назавжди закарбувалася в пам'яті хлопчини: «Эти понятия были наивны и несложны, но, может быть, именно вследствие этой почти детской наивности они глубоко западали в душу и навсегда остались в ней как первые семена будущих мыслей» [181, с.29].

У першій частині автобіографії автор за допомогою самоусвідомлення коментує та осмислює події минулого, виводячи певні психологічні формули. Така форма викладення матеріалу характерна для психологічної прози, оскільки саме самоусвідомлення і самопізнання є основними критеріями характеротворення. Наприклад, роздуми автора щодо «купівлі хлопчика», коли «что-то неясное при этом шевелилось в душе» [181, с.55], чи історії кохання кучера Іохіма та дворової дівчини Коляновської Марії, коли «раскрылся передо мной внутренний смысл и жестокая неправда, служащие фоном и началом для этой крепостной идиллии, которая могла кончиться совсем иначе» [181, с.62].

У другій книзі багато уваги приділяється роздумам героя про суспільний рух, про народ і його долю, що мотивують його вчинки і ставлення до оточуючих. У даному розділі ракурси автора і ракурси героя зближуються, для них характерна аналітичність сприйняття світу та осмислення свого місця в ньому. Наприклад, критичне трактування юнацького максималізму, притаманне студентському періоду життя героя: «Кого теперь поставит на высоту, перед кем или перед чем преклониться? Где здесь люди, которые знают и могут указать высшее в жизни, к чему стремится молодая душа?.. Кто из них хотя бы только думает об этом высшем, ищет его, тоскует, мечтает... Никто, никто!» [181, с.326]. Авторські монологи характеризуються самокритикою, що є константою в короленківській автобіографії: «Во мне сложилось заносчивое убеждение, что я едва ли не самый умный в этом городе. Мерка у меня была такая: я могу понять всех людей, мелькающих передо мною в этом потоке <...> Я знаю все, что они знают из того, что нужно знать всякому <...> Я был глуп. Впоследствии, когда сам я стал умнее, я легко находил людей выше себя в самых глухих закоулках жизни» [181, с.327]. Внутрішній монолог залишається основним засобом від-

творення почуттів, думок, настроїв героя. На питання дядька щодо свого інтелектуального росту, герой не дає відповіді, але зауважує: «Столичная жизнь за этот год не подняла меня к себе. Наоборот, мне казалось, что она опустилась до моего уровня. Я тускл и неинтересен ... И она тоже ... я был лучше, когда жизнь для меня была в «розовом тумане» [181, с.430]. Самокритика автора супроводжує його інтелектуальне становлення, коли відбувається заперечення уже відомого, при цьому автор все ж дотримується своїх моральних принципів.

Третя і четверта книги жанрово різняться від перших двох, оскільки іншим є принцип відбору матеріалу і його інтерпретація. Оповідь все більше набуває рис мемуарів. Домінантними є історичні та біографічні художні нариси, які посідають провідне місце у жанровому синтезі двох останніх томів. Індивідуальне самоусвідомлення залишається осторонь, поступаючись місцем змалюванню відомих та маловідомих історичних постатей – революціонерів (Бакунін, Желябов, Лавров, Нечаєв, Мінаков, Мишкін, Чайковський та ін.). Герой перебуває у статіці, він спостерігає та дає оцінку людям, котрі зустрічаються на його шляху. Суспільно-політичні переконання визначних осіб тогочасся автором детально аналізуються та зіставляються із ситуацією в країні. Відтворюючи сучасників, більшість із яких були політв'язнями, письменник зближується з ними, тому твердження про те, що це не портрет митця, а лише «черты из «истории моего современника», человека, известного мне ближе всех остальных людей моего времени» [181, с.8] підтверджується. Біографічні дані подаються митцем на тлі російської історичної дійсності 1853-1885 років. У двох останніх томах зображення особистості не стає доміантним, часом її присутність зовсім не помітна. Авторський художній метод з часом еволюціонує: від відтворення явищ реального життя крізь призму сприйняття «сучасника» у перших двох частинах до всебічного і об'єктивного типологічного зображення реального часопростору в третій і четвертій частинах твору.

Стильовою константою двох останніх книг В.Короленка стає монологічне мовлення, оскільки роздуми письменника про моральність декабристів, народників домінують над зображенням. Письменник виносить на роздум читача особисті суспільно-політичні переконання, наприклад, роздуми щодо народницького руху, революціонерів, приватне ж відходить на задній план,

переплітається з суспільним. Монологічне мовлення в останніх двох томах ускладнюється. Наприклад, роздуми В.Короленка щодо царської влади еволюціонують. Автор співчуває не лише «царевбивці» Желябову, але й Олександрю II, який змальовується «нещасним старим».

Основними прийомами відтворення внутрішнього світу автобіографічного героя є самоспостереження і самоаналіз, притаманні творам, коли оповідь ведеться від першої особи. В автобіографічних жанрах така форма характеротворення створює ефект достовірності. Наприклад, душевні переживання автора-хлопчика: «Мне было страшно <...> мне показалось <...> я вдруг громко заплакал» [181, с.10], «я очень любил мать <...> я испытывал первое чувство резкого разочарования и обиды» [181, с.11]. Не коментуючи і не деталізуючи переживань хлопчика, митець створює ефект реального стану дитини, що ще не може мислити, прояснити ситуацію. Часто події подаються з точки зору автора, що передбачає авторське тлумачення певної події. Наприклад, у підрозділі «Тот свет». – Мистический страх» змальовуються враження дитини від контакту з потойбіччям та оповідей про неземне життя. Страхи, жахи, галюцинації – такою була реакція хлопчика на смерті знайомих йому людей (Жоляновського, Славека) та легенди, переповідані дворовими (нянькою, поварихою та ін.). Письменник коментує, робить узагальнення: «Страшен был не он (черт – Т.К.), с его хвостом, рогами и даже огнем изо рта. Страшно было ощущение какого-то другого мира, с его вмешательством, непонятным, таинственным и грозным...» [181, с.44].

У романі спогади й роздуми часто перемежуються, що дає відчуття авторського коментування дій героя. «Інстинктивне» неприйняття несправедливості, стихійний протест проти блазнювання були притаманними герою з раннього дитинства. В епізоді викриття наглядача Дитяткевича герой усвідомлює глибинну особистісну силу, що виривалася зовні: «Во мне вдруг поднялось что-то неожиданное и захватывающее. Резко оттолкнув его руку, я назвал его шпионом и идиотом <...> В первый раз в жизни во мне поднялась волна отцовской вспыльчивости, которой я не сознавал в себе до тех пор» [181, с.316].

Принцип характеротворення в романі проявляється лінійно та позначений наростанням особистісної свідомості. Процес духовного становлення героя-автора можна умовно розподілити

на декілька етапів, що збігаються з певними віковими зрізами. Дитячі роки автором окреслюються періодом «рожевого туману», якому притаманне міфологічне мислення. Студентські роки – доба переосмислення дитячих вражень, що продукується ускладненням розумової діяльності та означається самокритикою. Розвивається пильність, вміння бачити в людині особистість. Тому другий том «Истории моего современника» наповнений роздумами про політичні течії, філософські ідеї, літературу та літературних героїв. Духовне життя персонажа удосконалюється, думки доходять рівня переконань, вчинки говорять про стійкі звички та принципи. Герой і письменник зливаються в пошуках ідеалу. У другій частині автобіографії, що жанрово різниться від першої, авторське особистісне становлення відходить на задній план, поступаючись місцем становленню ідеологічному. В.Короленко розмірковує про народництво, малює портрети студентів, революціонерів-народників, переповідає їхні статті, програми. Роздуми автора відтворюють суспільні інтереси, розуміння історичного розвитку країни, сенсу життя.

Услід за В.Короленком до автобіографічного жанру звернувся М.Горький (1868-1936), котрий у трилогії «Детство» (1914), «В людях» (1916), «Мои университеты» (1923) відтворює особливості становлення автобіографічного героя у конкретний історичний період. Дослідники неодноразово відзначали схожість автобіографічних полотен В.Короленка та М.Горького, однак, на відміну від свого попередника, М.Горький «відтворює своє дитинство і підлітковий вік як художник» [261, с.252]. В «Истории моего современника» дитинство показано «очима дорослого», а в «Детстве», «В людях» дійсність відтворена «крізь призму сприйняття дитини і підлітка» [261, с.254]. Дослідник С.Касторський визначає жанр третьої частини трилогії як книгу нарисів, оскільки сцени, картини, історії, портрети між собою пов'язані лише «свідком, очевидцем, часто і учасником Олексієм Пешковим» [158, с.99]. Хоча сам М.Горький неодноразово відзначав приналежність своїх полотен до жанру повісті (основною ознакою якої він вважав становлення однієї особистості), однак, на нашу думку, трилогії притаманне романне начало, оскільки за епічністю відтворення подій, галереєю різноманітних персонажів, відображенням соціально-історичної ситуації твір не поступається романним полотнам.

Спираючись на враження свого дитинства, М.Горький у автобіографічній трилогії створює художнє полотно, в якому відображено складний шлях духовних пошуків сучасного йому покоління. Жанровою особливістю трилогії є взаємонакладання автобіографічних описів і вигадки: факти іноді подаються із документальною точністю, а іноді – тлумачаться довільно та художньо переосмислюються. Наприклад, перебування Альоші в школі згадується лише побіжно у негативному ракурсі, не коментуються, а констатуються любовні переживання персонажа, приховуються причини, що спонукали героя до спроби самогубства. Така форма подачі матеріалу, безперечно, впливає на жанр твору.

М.Горький створює художню автобіографію, що зображує минуле з погляду досвідченої особистості. Митець зазначає в першій частині: «<...> вель я не про себя рассказываю» [101, с.19], що дозволяє глибше осягнути епічність даного полотна і розглядати Олексія Пешкова як типового представника міщанського оточення. Вигадка, як художній прийом, дозволяє витворити не лише біографію, а картину життя покоління загалом. Жанровою константою твору стає екзистенційний лейтмотив трилогії – невдоволення героя життям та соціальним устроєм загалом. В останній частині – «Мои университеты», на відміну від двох попередніх, даний мотив укрупнюється і стає рушієм сюжету, оскільки саме песимістичний настрій героя ледь не призводить до трагедії. Даний лейтмотив різнить ракурси автобіографічного героя і автора, письменник побіжно зазначає: «Не пам'ятаю, щоб у юності жалівся я на життя» [104, с.319]. Автобіографічний герой – це художній тип, відмінний від автора, покликаний відтворити життя «рубіжного покоління».

Стильовою особливістю даного твору є його глибокий дидактизм. На даній ознаці неодноразово наголошували дослідники, зокрема Б.Михайловський говорив про даний твір як про виховний роман [248]. Процес становлення особистості Альоші Пешкова – основна тема автобіографічної трилогії. Письменник змальовує героя у спробах віднайдення духовного ідеалу, усвідомленні недосконалості суспільного порядку, спробах досягнення бажаної мети. Оповідь ведеться від першої особи, що надає сюжетній оповіді достовірності. Самопостереження і самоаналіз стають основними прийомами зображення духовного росту особистості. Автора цікавить не лише процес зародження



і розвитку почуттів, бажань, мрій, думок, але і причини їхньої появи. Тому справедливим є твердження, що психологізм та епічність стають стильовими домінантами трилогії М.Горького і впливають на формування свідомості та характеру героя.

Певні моменти життя автобіографічного героя відтворюються автором із документальною точністю із залученням авторського монологічного мовлення. Наприклад, перше покарання діда, що забив героя ледь не до смерті, в пам'яті залишається назавжди: «Дни нездоровья были для меня большими днями жизни... С тех пор у меня явилось беспокойное внимание к людям, и, точно мне содрали кожу с сердца, оно стало невыносимо чутким ко всякой обиде и боли, своей и чужой» [101, с.27-28]. Персонаж з дитинства відзначається особливою чуттєвістю, яка різнить його від сім'ї Каширіних, де йшла «вражда всех со всеми», і призводить до зародження екзистенційних проявів: туги, самотності, відчаю, злоби. «Очень хотелось ударить его ногой [101, с.28], – не раз зазначає герой. Герой пробає своїх кривдників, розуміючи справжні причини їхніх вчинків: «Когда ушел, ласково простясь со мной, я знал, что дедушка не злой и не страшен. Мне до слез трудно было вспоминать, что это он так жестоко избил меня, но и забыть об этом я не мог» [101, с.30]. Автор констатує екстравертну здатність героя до сприйняття дійсності: оповіді бабусі, діда, Григорія, Івана Циганка залишали глибинний слід в душі героя, збуджували його «живу» душу. У перших частинах він більше слухає, спостерігає, аніж роздумує. Світ сприймається не через особисті відчуття, а через фокус бачення зрілих персонажів, що допомагає розвинути хлопчині творчі здібності, формує майбутнього письменника. Критичне осягнення дійсності зароджується у свідомості персонажа значно пізніше і стає наступним етапом в його інтелектуальному розвитку.

Становлення головного героя в соціумі відтворюється через спілкування з оточуючими, що задіє прийом рефлексії, який допомагає глибше відтворити особистісні переживання персонажа. Зовнішні прояви внутрішнього стану, що є характерними для романних форм, спостерігаються і у трилогії М.Горького. Самоспостереження і самоаналіз ведеться самим героєм. Внутрішнє портретування у трилогії змінюється зовнішнім, оскільки душевні порухи відтворюються через зовнішні прояви: «Чувствуя, что лицо мое вдруг точно распухло, а уши налились

кровью, отяжелели и в голове неприятно шумит, я стоял перед матерью, сгорая в стыде, и сквозь слезы видел, как печально потемнело ее лицо, сжались губы, сдвинулись брови» [101, с.134]. У процесі портретування майстерно відтворюється внутрішній стан персонажа, який відчуває провину перед матір'ю. Оповідач не вдається до детального портретування матері, однак візуальна картина створюється за допомогою почуттєвої сфери: роздумів, споминів, інтуїтивних передчуттів. Ставлення до матері у героя зароджується на генетичному рівні, де мати – еталон краси, розуму і добродетля. Протиріччя, що виникають у стосунках матері й сина, виводять взаємини на новий рівень, актуалізуючи мотиви самотності й відчуженості. Душевні порухи матері передаються за допомогою зовнішнього портретування: «Мать желтая, беременная, зябко куталась в серую рваную шаль с бахромой... Ненавидел я эту шаль, искажавшую большое стройное тело, ненавидел и обрывал хвостики бахромы, ненавидел дом, завод, село» [101, с.176]. Авторське монологічне мовлення створює ефект «погляду з боку», є характерним для трилогії та наближає твір до романних форм.

Кожна із частин автобіографічної трилогії М.Горького – це новий етап у зображенні становлення особистості. Самоспостереження і самоаналіз письменник використовує у всіх трьох частинах. Якщо в «Детстве» митець більше уваги приділяє внутрішнім переживанням героя, то в другій частині («В людях») персонаж занурюється в роздуми, спричинені почуттями та яскравими споминами. Наприклад, показовим є випадок, коли Альоша заклався із хлопцями, що проведе ніч на цвинтарі: «Память работала все напряженнее, воскрешая различные случаи жизни, точно защищаясь ими против воображения, упрямо создававшего страшное» [101, с.237].

У другій частині трилогії автор-оповідач повідомляє про творче зростання героя, його захоплення читанням, що пробуджує в героя нові світлі почуття. Сильовою особливістю другої частини є апелювання до емоційної сфери персонажа. Однією із форм відтворення внутрішнього портретування є безпосередньо авторські визначення стану героя. Наприклад, «У меня тоже закапали слезы»; «Хочется сесть в темный угол и, съжившись, выть волком» [101, с.333]. Автор оцінює почуття персонажа, однак детально їх не пояснює, даючи читачеві поле для роздумів. Іноді М.Горький використовує певні стилістичні формули:

дається опис подій, що закінчуються висновками героя або авторською характеристикою. Наприклад, історія про козака із дівчиною, коли герой із жахом думає: «А что, если бы такое случилось с моей матерью, с бабушкой?» [101, с.314].

Самоспостереження і самоаналіз – це не лише шлях до самопізнання, але і процес пізнання світу, людей, духовної культури. Самоаналіз героя «оголений», письменник сприймає героя з точки зору другорядних персонажів. Без самоаналізу та самооцінки головного героя можна було б прийняти за звичайного хулігана: діда вдарив ногою, помстився шинкарці за образу бабусі, на вітчима кидався із ножем тощо. Однак внутрішній стан персонажа видає в ньому «живу» творчу натуру, що не може миритися із несправедливістю. Роздуми Олексія еволюціонують разом з його свідомістю: від напівдیتячих мрій, роздумів про бабусю, «Королеву Марго», Наталью Козловську до філософських узагальнень про людину, життя і смерть.

Інтелектуальне і духовне становлення автобіографічного героя закінчується, за М.Горьким, у «Моих университетах». Кінцевий етап автором позначається не як зупинка розвитку, досягнення гармонії, рівноваги, а як згущення, нагромадження думок, крах ідеалу, що спонукає до подальшої еволюції. Драма автобіографічного героя відтворює сутність доби, трагедію народу, котрий шукає кращого життя. У третій частині автор використовує традиційні прийоми зображення особистості, але додає й нові – напружене осмислення себе у соціумі: «Я плавал в чадном тумане» [101, с.551], «я не нравился себе» [101, с.556], «я решил убить себя» [101, с.585], «я чувствовал свой рост» [101, с.616], «я был настроен радостно, чувствовал себя сильным» [101, с.626]. У відтворенні емоційного стану персонажа автор поєднує інтроспекцію зі спостереженням над навколишнім середовищем, що дозволяє зробити певні узагальнення: «Я почувствовал, что, только очень крепко, очень страстно любя человека, можно почерпнуть в этой любви необходимую силу того, чтоб найти и понять смысл жизни. Я перестал думать о себе и начал внимательно относиться к людям» [101, с.538].

Часопросторові переміщення героя мають реалістичне підґрунтя. Провідним мотивом трилогії є мотив мандрів, у яких постійно перебуває головний герой, які й визначають сюжетні колізії твору. Сюжетний час характеризується лінійністю, однак оповідь час від часу переривається авторськими вкраплен-

нями: монологічним мовленням, внутрішнім і зовнішнім портретуванням, ліричним відступами.

Провідний мотив самотності, характерний для «Детства», «В людях», у третій частині знаходить своє логічне продовження. Пожар в Красновидовому стає кульмінаційним моментом становлення героя й спонукає до рефлексії: «Что мне делать?» [101, с.585]. Мрія навчатися в університеті не здійснилася, Олексій залишився без домівки, сім'ї, роботи, близької людини, якою він марив з дитинства. Герой переживає духовну кризу, що закінчується намаганням звести рахунок із життям. Причин для такого акту було достатньо, одна із яких – нерозділене кохання. Психологічна складова автором не досліджується, лише коротка репліка у бесіді із Михайлом Ромасем: «Черт знает, почему я решил убить себя» [101, с.588], – говорить про глибоке сум'яття в душі персонажа. Внутрішньо Олексій змінюється після трагічного випадку: звертається до філософських роздумів, однак туга і самотність не полишають героя. Знайомство з Ромасем і робота в Красновидовому стає порятунком для героя: «Я с завистью думаю: «Какое счастье уметь все делать!» [101, с.604]; «Я чувствую, что мысль моя становится бодрей и острее. Легко думается о чем-то неуловимом...» [101, с.606]; «Мне очень нравится Мигун, я люблю его красивые печальные песни» [101, с.613]; «Я чувствовал свой рост, насосавшись возбуждающего меда книг» [101, с.616]; «Меня облила освежающая волна радости» [101, с.625]; «Я был настроен радостно, чувствовал себя сильным» [101, с.626]. Однак оптимістичний період триває недовго: селяни не підтримують намагань народника і влаштовують пожежу. Вихід із духовної кризи у книзі не окреслюється: третя частина закінчується змалюванням пейзажу осінньої ночі на Волзі, таким же незрозумілим, як і його думки.

Отже, початок ХХ століття ознаменувався появою автобіографічного роману, у якому реалістична складова оповіді ставала домінантою у просторово-часовій площині тексту. Це пов'язано передовсім із значними соціальними потрясіннями, які дозволили по-новому усвідомити існування особистості в соціумі. Значним автобіографічним полотном, що кладе початок означеному жанру, стає твір В.Короленка «История моего современника», який ми характеризуємо автобіографічно-історичним романом-ретроспекцією, що містить ознаки мемуарного жанру. Роман ґрунтується на реалістичному хронотопі,

оскільки сюжетна оповідь переповідає реальні події із життя особистості. Осмислення себе в історичній ситуації, в контактах з відомими людьми додає оповіді епічності, рис історичного роману. Домінантними прийомами при характеротворенні автобіографічного героя є самоспоглядання (самоусвідомлення) та самоаналіз. Жанровий синтетизм даного твору характеризується неоднорідністю: у першій і другій частині домінантним є художнє відтворення біографічного матеріалу, у третій та четвертій – публіцистичність та історизм. У романі показано формування творчої особистості, майбутнього письменника. Традиційними в даному різновиді прийомами характеротворення стають біографічний факт, портретні замальовки, система лейтмотивів, психологізм, що дозволяють об'ємно та достовірно відтворити становлення особистості.

За схожим принципом вибудована й трилогія М.Горького «Детство. В людях. Мои университеты», оскільки основними жанровими ознаками стають епічність зображення та психологізм оповіді, а центральними прийомами зображення особистості автобіографічного героя – самоаналіз та самоспостереження. У трилогії домінує зображення, дійсність осмислюється крізь сумніви, недовомленість. Оповідь від першої особи дає можливість М.Горькому показати складний внутрішній світ автобіографічного героя досить правдоподібно, створити ефект достовірності крізь ракурс самоспостереження. Факт і вигадка перебувають у тісному взаємозв'язку, часом неподільному, що не притаманно автобіографії В.Короленка, у якій дається достовірний та ґрунтовний зріз доби. Стильовою константою у трилогії стає психологізм, що допомагає відтворити складний шлях становлення особистості загалом.

### **2.1.2. «Я»-роман і його модифікації («Крещений китаец» А.Белого, «Жизнь Арсеньева» І.Буніна)**

Серед автобіографічних полотен виділяються твори, у яких фактичний матеріал межує із ірреальністю, майстерно вималюваною авторською підсвідомістю. Дані романи ми відносимо до автобіографічного типу з ірреальним хронотопом, оскільки реалістична складова даних текстів за значущістю поступається місцем ілюзорній, що ґрунтується передовсім на авторському суб'єктивізмі. Даний тип роману за художніми ознаками збли-

жується із «Я»-романом, характерним для літератури «порубіжної» свідомості. У романах даного різновиду створювалася «ретро-картина» [305, с.39], де митці намагалися відтворити ті прикмети минулого, що слугували культурним надбанням і визначали межі особистісного світу. В ліричних відступах найчастіше фігурує «синхрон-картина» [305, с.39], що не лише коректує зображене, але й тлумачить значимі зміни зовнішнього і внутрішнього світу автора. Найчастіше часопростір у таких романах трансформується, поступаючись місцем «ліричній» правді.

Конструктивним елементом автобіографічного письма даного типу стає принцип «саморозповідання», що передається крізь авторське світобачення та значною мірою визначає авторський стиль і спосіб художньої організації тексту. Наближаючись до «самописання», «Я»-роман перетворюється на метод і форму авторського самоспостереження, що може супроводжуватися іншими, але вже похідними від нього процесами: самоаналізом, самооцінкою, автоінтерпретацією і т.д. Даний різновид має окреслене тематично-проблемне поле (міжособистісний чи внутрішній конфлікт героя), зорову перспективу оповідача, «я»-доцентрованість і суб'єктивність мовлення автора, а тенденція до експлікації свого «я» перетворюється на головний принцип побудови авторського дискурсу.

У побудованому за принципом «Я»-романі текст є елемент автобіографічності присутній апріорі, але важливий не стільки формальний автобіографізм (тобто збіг подій у житті головного героя з фактами біографії письменника), скільки момент переповідання автором «по-справжньому» історії власного життя. У даному різновиді автор автоматично займає позицію «осторонь» навіть тоді, коли намагається щиро відповісти не лише на напівриторичне запитання «як я бачу, отже, зображаю себе», а й на запитання «хто я є насправді». Розкриття власного внутрішнього світу визначається не наративними ознаками, а «трансгредієнтністю» автора, мірою його «збігу» з образом головного героя або «позазнаходженням автора стосовно героя» (М.Бахтін).

Репрезентантами даного різновиду стають автобіографічні полотна А.Белого («Записки чудака», «Котик Летаєв»), серед яких виділяється твір «Крещений китаець» (1921), який є частиною грандіозного, замисленого в 1914-1915 роках, але не здійсненого задуму роману-епопеї «Моя жизнь». Дослідники

зазначають, що письменнику притаманне романне мислення (Д.Бережна), відносять твір до жанру психологічного роману (Л.Довгополов) та наділяють мемуарними ознаками (О.Лавров). Д.Бережна визначає жанр «Крещеного китайця» художньою автобіографією, комунікативна мета якої – збереження у колективній пам'яті інформації про своє життя [45, с.8], Л.Сілард, Н.Барковська [25; 319] називають твір романом-містерією, що є основою символістського бачення, а О.Філімонова наголошує на домінуванні міфологічної складової, що ґрунтується на філософсько-етичних ідеях В.Соловйова та антропософських поглядах Р.Штейнера, які продукують «містерійний сюжет про Душу Світу, що прагне до утвердження Божественного Всеєднання» [376, с.204]. Неоднозначність сприйняття тексту призводить до відкритості означеної проблеми, що стимулює появу нових наукових розвідок, присвячених даній темі.

Автобіографічна складова роману А.Белого, на нашу думку, є домінантною, оскільки твір ґрунтується на хаотичному відтворенні дійсності, де історичний аспект набуває надзвичайно важливого значення. «Доба, історія <...> відтворена свідомо; роман – наполовину біографічний, наполовину історичний; звідси поява на сторінках роману осіб, що дійсно існували (Усов, Ковалевський, Анучин, Веселовський та ін); однак автор вводить їх як історичну вигадку на правах історика-романіста» [39, с.506].

Сюжетна площина, подана в романі, має символічну природу і допускає декілька змістовних рівнів. Сюжет репрезентує дитячі враження героя, пропущені крізь призму бачення уже зрілого письменника. Фактичний сюжет у романі відіграє другорядну роль, головна увага відводиться суб'єктивізму сприйняття героя. «Індивідуальна психологія розглядається А.Белим як надлюдська, як духовний світ трансперсональних подій. Вона стає одночасно універсально-людською, що і слугує для її інтерпретації в символічно-міфологічному контексті» [376, с.193]. Сам митець неодноразово наголошував, що його роман – це передовсім «документ свідомості», а не традиційне відтворення фактів із дитинства. Автор-наратор переповідає історію свого дитинства крізь ракурс бачення дорослого та не стає статичним «ідеалом», до якого рухається оповідач-дитина. Свідомості дитини й дорослого тотожні, що дозволяє подати змістовну складову відразу із декількох ракурсів. Поліцентричність ракурсів свідчить вже не про романічну цілісність нарації, а вказує на розщепленність

наративного суб'єкта: з одного боку, двоїстість саморефлексії автора автоматично утворює комунікативну опозицію «я» / «він», а з іншого – в процесі написання художнього тексту відбувається «знеособлення» автора як наративної інстанції та «винесення» його за межі наративного кола.

На початку твору домінує репрезентативне відтворення дійсності: подані описи місця події, виписані головні герої (розділи «Кабинетик», «Папочка», «Бабушка, тетечка, дядечка», «Мамочка»). Однак для усвідомлення своєї індивідуальності героєві необхідно пройти процес самоідентифікації, що й відбувається вперше в розділі «Эдакое такое свое» та стає поштовхом до самоусвідомлення. Внутрішньосімейний конфлікт стає поштовхом для втрати героєм психічної стійкості, що проявляється передосім через оніричний простір. Протистояння батька й матері, що є сюжетоутворювальним фактором у романі, призводить до підсвідомих зрушень та наближає героя до порогового стану. За твердженням Л.Долгополого, «всі герої Білого стають як умовними знаками широких символічних узагальнень, так і художньо достовірними типами зі своїм визначеним особистим і особистісним «складом», «дійовими особами» і «персонажами» [118, с.69]. За персоніфікованими постатями роману проглядаються різноманітні сили, що діють в душі Котика, і зіставляються з міфологічними архетипами «матері» й «батька».

Аналіз образів «батька» й «матері» дозволяє вибудувати опозицію «схід» – «захід», характерну для творчості А.Білого загалом. Підпорядкування суворим правилам, характерним для Сходу (батько), протиставляється творчій особистості матері, при портретуванні якої залучені колористика та мелійні мотиви. Непристосованість до побуту батька зіставляється із практичністю матері, а Москва, що стає символом науки і яка здається героєві нудною, значно відрізняється від Петербурга, що уособлює мистецтво (веселе, безтурботне), представлене позицією матері. «Оставь: Петербург – это немцы» [38, с.15], – часто повторює батько письменника. Позиції батьків щодо виховання сина значно різняться: батько намагається інтелектуально розвинути дитину, мати – естетично. Під час сварок професор Летаєв змальовується грізним скіфом, на чому неодноразово наголошується в романі. «Східні» ознаки стають основою портретування героя: «Гром – в бороде, под усами, во рту: борода и усы: – обстрижется, вернется с совсем небольшой бородой, став-



шей вдвое колючее, с шеею, ставшей полнее, с лицом уменьшившимся, – кажется зверским таким, изуверским таким... – рот: – широкий, просунутый верхней губою, съедающей нижнюю, спрятан щетиной сурово нависших усов, очень жестких и колющих поцелуем меня; так и кажется, рот разорвется в простецком, естественном лае» [39, с.471]. Мати письменника тонка поетична натура, тендітна та художньо довершена: «Мамочка села в столовой играть; уже хлынуло в ушки: хохоцут уже надо всем. Запорхали события жизни в безбытии звуков; и мама, склоняясь над черным и резаным ящичком, взором ушла в белозубие клавишей; вижу: браслетка блистающе прыгает с маленькой ручки; серьга бриллиантит лиловенькой искоркой; мама припала головкою к звукам, дивуясь взлетными бровками (под завитушечкой) – звукам; она – разыгралась: не видит, не слышит» [39, с.483].

Дуальні позиції продукують протистояння двох начал: батьківського та материнського, що сприяють символізації дійсності та мають глибокий філософський підтекст. Ареною боротьби двох антитетичних начал стає душа маленької людини, що лише почала усвідомлювати себе частиною соціуму. Дане протистояння актуалізує наростання історіософських мотивів, що є константними у даному творі. Маленький герой намагається зрозуміти й прийняти різні точки зору, при цьому виробити особистий підхід, що дозволить вибудувати індивідуальний світ, комфортний та затишний.

Для роману характерна наявність символіки. Образ батька письменника кодується уже в назві твору та доходить рівня символу: «китаєць» – носій східного, дикого, стихійного, – обернений у православ'я, «хрещений». Саме такий синтез автор закладає в основу твору: роздвоєння як основа екзистенції (країни, сім'ї, особистості). Важливого значення у характеротворенні відіграє портретування: у зовнішності батька всіляко підкреслюються східні риси (обігрується схожість зі скіфом, моголом), індивідуальним є тяжіння до математичної логіки, захоплення Біблією тощо. Батько нагадує Котику китайського філософа «небом освещенного, духом просвещенного» [39, с.472]. Особистий життєвий досвід старшого Летаєва, хвилювання від внутрішньосімейного протистояння, соціально-побутові проблеми підкреслюють найголовнішу рису особистості професора: «святейшее» [39, с.472], що проявляється у знанні Священно-

го письма і в глибокому розумінні проблем буття. Письменник відтворює «одержимість» «блаженного от многой мудрости», що ґрунтується передовсім на розміреності, регламентованості життя, правилах, скоректованих філософами (Лейбніцем, Піфагором, Лаоцзи та ін.).

Дуальність змістовної складової виявляється й у часопросторовій площині, в якій співіснують декілька взаємопов'язаних хронотопів, що характеризуються взаємопроникненням. Центральним є хронотоп батьківського кабінету – особливий математично вибудований світ, де навіть Христос не Бог, а «Абсолют, так сказати» [39, с.586]. Інший просторовий шар – квартира в цілому, де повноправною господинею є мати, відтворена митцем у музично-кolorистичних тонах. У володіннях матері час не рухається, зводиться до абсолюту, у той час як топос міста, що відзначається значним просторовим розширенням, є змінною категорією, де постійно відбуваються сезонні зміни. Протиставлення даних часопростороорів дозволяє письменникові акцентувати увагу на внутрішньосімейних конфліктах, значне місце серед яких посідають екзистенціальні мотиви.

Хоча автобіографічна складова передбачає «хронологічну канву», у даному різновиді художній час має риси неоднорідності, що передбачає перервність хроносу. Хронологія у романі представлена досить умовно, оскільки змістовна складова ґрунтується не лише на подіях 1885-1986 років, але й стосується всього дитинства. Часові й просторові координати роману характеризуються змінністю. Біографічний час, хоча і пов'язаний з історичним, досить суб'єктивний та порівнюється із «лякливим зайцем». Експерименти з часовим шаром дають можливість відтворити минувшину (гонитву скіфа за персом) або спрогнозувати майбутнє (поряд із сучасними маленькому герою будівлями задіяні локуси, що не належать до даного історичного періоду). Особливістю тексту А.Белого є задієння прийому імперфекту (Н.Олександров), який дозволяє включати в текст біографічні епізоди, що стосуються інших часових проміжків (наприклад, від'їзд матері до Петербурга відбувся значно раніше описаних подій).

Роман відзначається ретроспекцією, оскільки події дитинства подаються крізь призму свідомості дорослого, «накладаючись на чітку часову послідовність оповіді, вони починають

сприйматися згідно цієї послідовності, у читача виникає ілюзія рівного, поступового розвитку подій» [8, с.157].

Стильовою особливістю роману А.Белого є прийом фрагментарності, що стає константним протягом усієї оповіді. Фрагментарність є композиційним принципом, що впливає на вільне оперування часопростором та допускає замовчування. Свідоме звернення до форми фрагменту в літературному тексті викликає не передовсім специфікою наративної техніки письменника та автобіографічною складовою роману «Крещеный китаец».

Для доробку А.Белого характерний принцип автоінтертекстуальності, оскільки за задумом автора твори мали входити в один гіпертекст про історію становлення людської душі. «Тема спогадів виражається у численних модифікаціях інваріантного мотиву пам'яті, в поезиці автоінтертекстуального повтору, коли наступні тексти «пам'ятають» або «нагадують» попередні» [45, с.8]. Домінантним в оповіді є мотив пам'яті, який передається за допомогою символів, «переливів слів» [45, с.8], що допомагають відтворити становлення особистості. «Помню, бывало, – стоит он таким голованом, засунувши руку в жесткую бороду – пальцами, и приподнявши на лоб жестяные очки, наклонив набок лоб со свирепую, лоб перерезавшей складкою, точно решаюсь на страшное дело; рукой барабанит по двери; и – туловище перевернулося животом как-то наискось от плечей; ноги тоже поставлены косо; такой он тяжелый и грузный от этого перемещения осей; – он стоит: – тарарахая пальцами в дверь, свирепет; и – шепчется, шепчется, шепчется; страшно мне, страшно: какое-то есть тут «свое» [39, с.463]. Мотив пам'яті є доміантним у жанровому наповненні роману та проглядається крізь ракурс самоідентифікації персонажа. Герой оцінює своє життя, суб'єктивно осмислює минувшину за допомогою самоаналізу та самоспостереження.

Для роману характерним є принцип контрапункту, коли варіативно повторюються певні елементи тексту: ритмічні фігури, морфеми, слова, фрази, великі текстові фрагменти, синтаксичні конструкції та ін. Принцип контрапункту впливає передовсім на філософські мотиви, оскільки митець замислюється над онтологічними проблемами, втіленими у концептах життя, смерті, часу, вічності. У тексті варіативно повторюється думка про минущість часу, його швидкоплинність: «Уже побежал ветрогон, по дороге времен; само время, испуганный заяц, бежало,

прижав свої уши» [39, с.489]. Категорії вічності зіставляються з моментом існування людини, її залежності від швидкоплинності часу. «Временно время; но – временно время; бормочет – отданными днями; и – раздается: нам в уши, нам в души!..» [39, с.507]. Дані сентенції контрапунктом проходять крізь сюжетні перипетії роману, органічно вписуючись у філософське потрактування жанрового змісту, що «кодується» у стислому вислові-лейтмотиві: «временно время».

Для даного роману характерна міжвидова дифузія, оскільки концептуально роман нагадує симфонію, де суб'єктивне багатоголосся змінюється індивідуальними партіями, наголосі на певній деталі, що особливо підлягає акцентуації. Дослідники (Н.Утехин, С.Лесневський, А.Михайлов та ін.) неодноразово говорили про принцип «симфонії», характерний для творчості А.Белого. Митець намагався «синтезувати два різних види мистецтва, створити музичний твір засобами мови, підпорядкувати значення слова його музичному звучанню» [38, с.8]. Письменник неодноразово називав свої полотна «симфонічними», тобто такими, які відтворюють музичну тему в слові. Звідси й інтонаційний, музичний тон, особливості форми, експозиція сюжету, мова: «Крещеный китаец» складений із звуків шуманівської «Клейслеріани»; вона вишептана так, як вишіптується вірш...» [205, с.22]. У творі виокремлюється декілька сюжетно-музичних мотивів: побуту, космосу (вічності), біблійні мотиви. У сюжеті твору беруть участь персонажі, у яких виникає потреба за логікою оповіді. Це дозволяє дорослому оповідачеві «зануритися в дитячу душу», дати дитячим враженням адекватне пояснення. Провідним мелійним мотивом стає мотив «заходу» сонця, завмирання, затихання всього тлінного, оскільки у природі не існує нічого вічного. Даний автобіографічний твір можна визначити як такий, що має екзистенційну домінанту в авторській позиції. «Старый закат – златоуст!» [39, с.602] – звучать у фіналі роману слова автора-наратора, який задає тон протягом усієї оповіді. Автобіографічно-історичний ракурс дозволяє не лише панорамно висвітлити особливості доби, але й відтворити узагальнену картину внутрішнього світу особистості переломного періоду.

«Головна книга» І.Буніна «Жизнь Арсеньева» (1927-1938) увібрала кращі традиції даного жанру. Роман створювався у Франції, куди письменник, не прийнявши ідей революції, був

змушений емігрувати 1920 року. Ще в 1921 році митець хотів створити «щось нове, давним-давно бажане» – «почати книгу, про яку мріяв Флобер, «Книгу ні про що», без усіляких зовнішніх зв'язків, де б вилити душу, розказати про своє життя, те, що довелося бачити в цьому світі, відчувати, думати, кохати, ненавидіти» [326, с.153]. Такою книгою і став роман «Жизнь Арсеньєва», який продовжує традиції літератури XIX століття і втілює естетичні пошуки XX ст.

Наразі точиться дискусія щодо жанру роману. Сучасні дослідники (Ю.Мальцев, О.Сливицька) вважають, що форма роману не була органічна природі й таланту І.Буніна, і стверджують, що він «жодного разу у своєму житті не скористався формою роману» [228, с.129]. О.Казаркін у роботі «Російська література на класика XX століття» (1995) називає роман лірико-філософською повістю-поемою, у якій сповідь дає можливість підбити підсумки діянь цілого покоління, обміркувати шлях людини, її проміжне становище між земним і небесним [154, с.196].

Але ми вважаємо, що для творчості І.Буніна було характерне романне мислення, сам спосіб художнього мислення письменника був романним, мислив він субстанціональними категоріями (життя, смерть, доля, пам'ять, час і т.д.). Саме філософські категорії покладені в основу бунінської романної форми, яку ми трактуємо як художню біографію. Однак не можна говорити про повну відповідність між автобіографією І.Буніна і біографією головного героя. «Жизнь Арсеньєва» – це художній твір, у якому давні події і факти перетворені, переосмислені. В.Ходасевич досить влучно характеризує роман як «вигадану автобіографію», «автобіографію вигаданої особи». Даної концепції дотримується й автор, наголошуючи, що не треба ототожнювати його і головного героя, оскільки останній – художньо вималюваний ідеал митця. Кожен свій твір письменник називав автобіографічним, оскільки підґрунтям сюжету слугували його особисті враження та пережиті емоції.

К.Паустовський зазначав, що роман І.Буніна написаний у формі «нового, ще не названого жанру», який пізніше він визначив як «ліричну епопею» [286, с.12]. Г.Курляндська називає «головну книгу» І.Буніна реалістичним романом з елементами романтичної суб'єктивності [193, с.35-65]. Літературознавець О.Михайлов відзначає певну схожість роману І.Буніна та романного циклу М.Пруста «У пошуках утраченого часу» (1909-1922):

«У обох – плин споминів, де важко побачити сюжет у його звичному розумінні, тема старіння, втрат, смерті». Ріднить митців відсутність відчуття плину історії, явна іронічність. Але дослідник помічає й відмінності: «Якщо Пруст описує механізм людського сприйняття, то для Буніна головним залишається відображення самої чуттєвості» [243, с.247]. Пруст, за словами літературознавця, раціональний, логічний, тоді як Бунін «емоційніше, імпресіоністичніше намагається передати душі речей і явищ» [243, с.246]. І.Бунін і сам вбачав схожість свого роману із прустівською епопеєю, про що він повідомляє у листі до П.Віцилли. Така розбіжність думок щодо жанрової приналежності роману викликана передовсім жанрово-стильовими пошуками митця, його новаторством у царині жанру. Хоча бунінський твір ми визначаємо як художню біографію, однак жанрова форма характеризується синтетизмом і потребує уточнення.

«Жизнь Арсеньева» – твір, що відтворює становлення особистості, її моральне і фізичне зростання. Роман І.Буніна складається з п'яти частин, «п'яти етапів, п'яти періодів духовної праці, що відбувалася в душі героя» [63, с.32]. Герой описує свою садибу, будинок, батьків, природу, смерть близьких людей, домашнього вчителя Баскакова, осмислює світову класику, подає своє розуміння релігії, відтворює ставлення до брата Георгія (який втілює політичні уподобання тогочасної молоді), навчання в гімназії, любовні почуття, бажання побачити світ, пристрасне кохання до Ліки, що переростає у трагедію життя. Свої перші життєві кроки І.Бунін на схилі років намагається підсумувати й переосмислити, тому не випадково із вуст хлопчика звучать філософські сентенції, які, безперечно, сам герой внаслідок свого віку відтворити не міг: «<...> как ни грустно в этом непонятном мире, он все же прекрасен и нам все-таки страстно хочется быть счастливыми и любить друг друга» [63, с.129].

Працюючи над кожною частиною, що знаменувала певні віхи життя героя, Бунін відбирав найважливіше, художньо стискав час, пресуючи декілька років в один. Це позначилося не лише на сюжетній канві твору, а й захопило психологічні аспекти образу героя, оскільки він швидко дорослішав. «За інтенсивністю почуттів і думок «арсенівський» рік – це декілька «бунінських» років, а сам Олексій Арсеньєв – ніби «концентрований» автор» [63, с.29]. І.Бунін відтворює душевні порухи не лише особис-

тості, а й майбутнього художника, тому «всі враження буття» сприймаються ним з посиленою чуттєвістю.

Однією із особливостей романного полотна митця є хроно-топ, який відтворює моральні уявлення, духовні пошуки, світовідчуття героя і автора. Часопросторова організація роману «Жизнь Арсеньева» являє собою багаторівневу, ієрархічно організовану структуру, яка синтезує різні типи і форми часу (біографічний, сімейно-побутовий, соціально-історичний, природно-циклічний). Л.Крутікова в «Історії російської літератури» (1980-1983) відзначає, що «бунінський світ не замкнений і не статичний і майже завжди занурений у глибини часу й простору» [189, с.637]. Дослідниця говорить про дві стихії у творчості І.Буніна, які співіснують взаємозбагачуючись: «живописно-пластичну» і «філософсько-аналітичну» [189, с.638]. Ю.Курбатова виокремлює кілька хронотопів у даному романі: екзистенціальний, хронотоп пам'яті, хронотоп художньої свідомості, хронотоп роду, хронотоп дороги [192, с.83]. Дослідниця справедливо вказує на наявність даних хронотопів, однак, у межах одного твору існує ієрархія хронотопів [27], одні із яких стають домінуючими. Таким домінуючим у романі є особистісний хронотоп, що відтворює різні прояви існування героя. Герой часто замислюється над тим, що «все проходит и пройдет навсегда и без возврата, что в мире есть разлуки, болезни, горести, несбыточные мечты, неосуществимые надежды, невыразимые или невыраженные чувства – и смерть...» [63, с.68]. Образ героя позначений дуалізмом – події відтворюються очевидцем і кризь призму пам'яті оповідача, тому напрочуд важливим є хронотоп пам'яті як складник особистісного хронотопу, внутрішнього часопростору, в якому розгортається сюжет.

Пам'ять оповідача, що вміщує духовний досвід людства, допомагає Арсенєву вільно переміщуватися в часі й бути незалежним від його руйнівного впливу. У романі тісно взаємодіють різні шари тексту: тут і роздуми про теперішнє, яке ґрунтується на минулому («И очень жаль, что мне сказали, когда именно я родился» [63, с.48]), і репрезентація реальності («Я бы теперь и понятия не имел о своем возрасте, – тем более, что я совсем не ощущаю его бремени» [63, с.49]), і навіть ірреальне з проекцією на майбутнє («И, значит, был бы избавлен от мысли, что мне будто бы полагается лет через десять или двадцать умереть» [63, с.49]). Тобто, суто просторового часу в романі немає, оскільки

фрагменти прожитої дійсності фільтруються свідомістю автора, крізь набуті філософські знання і життєвий досвід, який вміщує раціональні й емпіричні знання. Авторська реальність – це особливий часопростір, породжений авторською свідомістю й пам'яттю. Наратор виголошує: «Мы знаем, что помним – мы, с трудом вспоминающие даже вчерашний день!» [63, с.54]. Авторський вислів дає настанову на сприйняття тексту: Арсеньев немов повертається в минуле, але із зрілим світоглядом, певним життєвим досвідом. Він відтворює і аналізує дитячі відчуття, проглядає еволюцію свого внутрішнього і зовнішнього «я», що відтворюється з допомогою категорії пам'яті.

Мотив пам'яті, що пов'язаний із хронотопом пам'яті, характеризується ностальгією і є константним для даного твору. У свідомості героя зринають найяскравіші моменти дитинства, певні «спалахи» підсвідомості. Герой проходить шлях від малюка, який мало що розуміє, але активно запам'ятовує, до зрілого юнака, що має певний життєвий досвід. Авторські монологи, майстерно вписані в сюжет, надають провідному персонажеві рис життєвої зрілості, філософської мудрості. Арсеньев активно медитує щодо понять Бога і смерті, невід'ємних складників людського існування, замислюється над актуальністю даних питань: «Когда и как приобрел я веру в Бога, понятие о нем, ощущение его? Думаю вместе с понятием о смерти. Смерть, увы, была как-то соединена с ним (и с лампадкой, с чернями иконами в серебряных и вызолоченных ризах в спальне матери)» [63, с.67].

Крізь призму хронотопу пам'яті акцентуються філософські, соціально-історичні проблеми, які осмислюються героєм в процесі існування. В романі І.Буніна формується новий тип художнього часопростору, коли просторово-часові межі людського існування співвідносяться з існуванням у Вічності, тому ще одним важливим хронотопом у романі є хронотоп Вічності і все, що пов'язано із абсолютним буттям. Основу просторової організації і образності роману «Жизнь Арсеньева» створюють парні мотиви «верх – низ», «відкритість – замкненість», які визначають рух образу головного героя.

Для роману характерне використання міфологічного мотиву «світового дерева», «вертикалі», до якої спрямований рух персонажа. Всяке переміщення Олексія Арсеньева – це переміщення вгору або вниз. Семантичною точкою відліку простору роману є



Вищий світ – Бог, тому основним напрямком руху персонажа є просування вгору, до істини – Бога. Тому екзистенціальні мотиви, пов'язані із пошуком найвищого сенсу існування, є для руху Арсеньева провідними і такими, що визначають мотив дороги, який задається ще з початку оповіді і виконує сюжетоутворювальну функцію. Мотив дороги, і ширше – мандрів, що є традиційним для російської літератури, стає лейтмотивним у романі І.Буніна. Герой, який постійно перебуває у мандрах (духовних і фізичних), є своєрідним символом мандрівника, що здобуває життєвий досвід у дорозі.

Дослідниця Т.Ковальова виокремлює в романі «Жизнь Арсеньева» міфологему «Шляху людини» [165]. Аналізуючи дану категорію, дослідниця знаходить у ній християнський код, який виявляється у зверненнях письменника до Старого і Нового Заповітів, численних алюзіях і ремінісценціях християнських, біблійних сюжетів, образів, мотивів [165]. Тому концептуальний хронотоп роману літературознавець визначає як екзистенціально-християнський, а часопростір героя – як хронотоп самоусвідомлення. Ми констатуємо, що міфопоетичний дискурс є константним не лише для особистісного хронотопу, який є домінуючим у романі, але й для романної картини світу І.Буніна загалом.

Романний сюжет «Жизни Арсеньева» характеризується дуалізмом: оповідь розгортається одразу в кількох планах: крізь ракурс бачення Арсеньева-дитини чи юнака і Арсеньева – оповідача, зрілого митця, котрий має певний життєвий досвід. Голос автора-наратора додає твору аналітичності, коли навіть незначні події детально осмислюються: пробудження у дитини потягу до мандрів, відчуття історії, справедливості, добра, поезії, радості, горя. Наприклад, історизм осмислюється персонажем раптово, під час поїздки з батьком в гімназію, коли герой проїздив старим шляхом (розповідь про татар, Мамаю, розбійників і про те, «що ворони живуть декілька сотень років і що, можливо цей ворон ще жив при татарах») [63, с.97]. Прочитання «Страшної помсти» М.Гоголя спонукало героя пережити «то высокое чувство, которое вложено в каждую душу и будет жить вовеки, – чувство священнейшей законности возмездия, священнейшей необходимости конечного торжества добра над злом и предельной беспощадности, с которой в свой срок зло карается» [63, с.80]. Змалювання вражень дитинства порушує хронологічну послідовність,

оскільки константними в оповіді є часова інверсія, розмивання спокійного плину художнього часу, зміна ритму прози, частий вихід в позачасовий простір, використання ліричних відступів, зміна реалістичності простору, надання особливої значущості просторовим образам, що надає твору нових жанрових ознак. Відбувається певне взаємопроникнення минулого в сучасність, і навпаки. Автор занурюється у підсвідомість, відтворюючи найбільш важливі «спалахи» життя. О.Волков розмежовує «роздуми і висновки письменника, відтворені О.Арсеньєвим» і «мальовниче відтворення дійсності», яке дозволяє відійти Буніну від суб'єктивізму зображення [79, с.396]. Важливою складовою бунінського роману є психологізм, оскільки автор намагається осмислити глибинні імпульси свідомості особистості: «Впрочем, ведь и все в мире было бесцельно, неизвестно зачем существовало, и я уже чувствовал это» [63, с.74]. Таке відтворення дійсності характерне і для роману «плину свідомості», риси якого, безперечно, присутні у творі І.Буніна.

Бунінський романний герой має дуальну природу. Він перебуває у двох вимірах: ірреальному, у яке занурювався завдяки книгам, і реальному, в якому існує. Ірреальність у свідомості Арсенєва відіграла значно більшу роль, всі пережиті події активно ним осмислювалися. Наприклад, трактування теми Росії виводиться крізь взаємозв'язок декількох часових модусів, що продукує філософське осмислення проблеми. Таке часове нашарування у свідомості особистості Л.Крутікова називає «генетичною пам'яттю» [188, с.17-35], що має давню традицію і передається в поколіннях. Дослідниця зазначала, що І.Бунін відчував глибинний зв'язок людини із минулим, але не сповідував сліпого фанатизму – історичного, біологічного чи космічного. Людину письменник розглядав як активну особистість, яка, наслідуючи минуле, повинна розібратися у своєму спадку і пізнати своє призначення.

Автор-наратор спонукає реципієнта брати участь у сюжетотворенні: відчувати разом із героєм, замислюватися над важливістю життєвих проблем, над становленням особистості. Сюжет твориться в формі сповіді, одкровення, повчання, роздумів, що є стильовою особливістю бунінського тексту, та продукує читача до рефлексії над проблемами буття. Риторичність бунінської прози призводить до явища діалогізму. Наприклад, роздуми письменника щодо смерті спрямовані на діалог із собою, часом,

читачем: «А родись я и живи на необитаемом острове, я бы даже и о самом существовании смерти не подозревал. «Вот было бы счастье!» – хочется прибавить мне. Но кто знает? Может быть, великое несчастье. Да и правда ли, что не подозревал бы? Не рождаемся ли мы с чувством смерти? А если нет, если бы не подозревал, любил ли бы я жизнь так, как люблю и любил?» [63, с.49]. І сам роман, і його жанрові інваріанти перебувають у генетичній єдності з риторичними формами, що органічно увійшли до структури роману, і сприяли появі нової жанрової модифікації. Дана однак не є домінантною, однак стає нововведенням у російській літературі початку ХХ століття, що сприяє появі нового романного різновиду.

Жанровою константою бунінського доробку стає ліризм, що полягає передовсім у переростанні відчуття, сприйняття в образ, що є характерною рисою романного мислення ХХ століття загалом (Г.Джеймс, М.Пруст та ін.). Твір не переповідає, а показує, зображує становлення особистості. О.Волков у книзі «Проза Івана Буніна» (1969) стверджує, що «Жизнь Арсеньєва» звучить як симфонія, у якій введено музичні фрази, співзвуччя, що поглиблюють і збагачують основну тему [79, с.380]. Для даного роману характерні слова-домінанти («пам'ятаю», «згадую», «відчуваю», «у перший раз» та ін.), які виходять із емпіричних лейтмотивів пам'яті, дитинства, мандрів. Мотив пам'яті стає домінантним і отримує багатоаспектне висвітлення. Акцент ставиться не безпосередньо на подіях, а на їхньому сприйнятті, на тому, що зафіксувалося у свідомості Арсеньєва.

Роман «Жизнь Арсеньєва» відтворює процес роботи людської свідомості. Амбівалентність зображення дійсності, коли події подаються під різним кутом зору, є жанровою особливістю роману І.Буніна. Романний сюжет набуває загальних рис і зводиться автором до вселюдських універсальних проблем, серед яких чинне місце посідають екзистенційні (мотив смерті, відчуття смерті, занепаду (дворянства, особистості). Л.Крутікова зазначає, що «Жизнь Арсеньєва» – єдиний твір, де зв'язки людини зі світом найбільш багатогранні та вивірені, збалансовані, позбавлені однобічності, яка часто проглядалася у дореволюційній прозі [188, с.27].

Таким чином, автобіографічний роман з ірреальним хронотопом починає активно розвиватися у постреволюційну добу, оскільки соціальні потрясіння дозволили митцям по-новому

осмислити власний духовний досвід у соціумі, проаналізувати минувшину в ореолі ідилічного модусу. Домінантною у жанровому наповненні стає психологічна складова, що органічно вписується в життєпис особистості. За таким принципом вибудований роман А.Белого «Крещений китаець», жанр якого можна визначити як автобіографічно-психологічний роман-симфонію, що характеризується глибоким суб'єктивізмом. У даному творі автобіографічна складова трансформується, зовнішній сюжет змінюється внутрішнім, на зміну «фактичній» правді приходить «лірична», підсилюється суб'єктивність і містифікаторський характер текстів. Константним у романі стає мотив пам'яті, що проглядається крізь ракурс бачення героя-наратора, який відтворює події з позиції дитини й зрілої особистості та розглядає мотив спомину у його динаміці. Для даного тексту характерне поєднання традиційної «романної» автобіографічної теми з епічним задумом, що відтворюється у «ліричній» прозі, високий ступінь інтертекстуальності й лейтмотивності, домінантний статус формального чинника, що зближує романи Белого з експериментальним романом ХХ століття.

Близьким доробку А.Белого за жанровим спрямуванням є автобіографічний роман І.Буніна «Жизнь Арсеньева», у якому тісно поєднується автобіографізм та художня вигадка. Жанр роману ми визначаємо як художню біографію з елементами роману «плину свідомості». Формальна складова твору (порушення хронологічної послідовності подій, часова інверсія, розмивання художнього часу, зміна ритму прози, вихід у позачасовий вимір, використання ліричних відступів, зміна реалістичності простору) накладає відбиток на жанрове наповнення роману. Психологічність, занурення у підсвідомість, хаотичне відтворення дійсності, пульсація думки – складники роману «плину свідомості», риси якого проглядаються й у бунінському доробку. Для роману характерний соціально-побутовий хронотоп, однак основним стає особистісний хронотоп, складником якого є хронотоп пам'яті (минулого) та хронотоп Вічності, з якого виходять міфологічні мотиви «світового дерева», «вертикалі», до якої спрямований рух головного героя. Часопросторова організація твору становить багаторівневу, ієрархічно організовану структуру, яка синтезує різні типи й форми часу (біографічний, сімейно-побутовий, соціально-історичний, природно-циклічний). Основу просторової організації твору становлять парні мотиви-

антоніми: «верх – низ», «відкритість – замкненість», «піднесення – падіння», «дитинство – старість», «реальність – фантазія», на фоні яких відтворено становлення особистості. Поєднання загального плану і особистого, конкретного та індивідуального (дуалізм романного мислення), глибокий психологізм, аналітичність та ліризм визначають жанрову своєрідність роману І.Буніна «Жизнь Арсеньева».

## **2.2. БІОГРАФІЧНИЙ МОДУС ЯК ЖАНРОВА КОНСТАНТА РОМАНУ**

Російська романістика початку ХХ століття після тривалого занепаду на межі століть починає активно розвиватися. Однією із провідних романних форм нової доби стає тип роману, який ми визначаємо як біографічний, покликаний якнайповніше відтворити протиріччя становлення особистості перехідної доби.

### **2.2.1. Біографічний дискурс у романах «Санін» М.Арцибашева, «Жизнь Клима Самгина» М.Горького, «Машенька» В.Набокова**

Біографічний модус стає домінантним у романі М.П.Арцибашева «Санін» (1907), створеному після першої російської революції, де постає «нова» особистість початку ХХ століття. Провідні письменники того часу (В.Вересаєв, В.Короленко, М.Горький, Л.Толстой, О.Ізмайлов та ін.) негативно сприйняли роман, вважаючи його декадентським, модерністським, надто еротичним. Однак сучасне літературознавство розглядає жанр даного роману більш широко та демократично, враховуючи творчий метод митця та особливості відтвореної ним доби. Так, Л.Смірнова досліджує роман крізь призму натуралізму, оскільки автор приділяє значну увагу побутовим дрібницям, робить акцент на біологічних особливостях людини [327, с. 26]. «Маніфестом» неонатуралізму називає твір В.Красовський, вважаючи його ключовими принципами біологізм та психофізіологічний детермінізм [184, с. 68]. С.Венгеров убачав у романі риси неоромантизму, порівнюючи доробок М.Арцибашева та Д.Г.Байрона [307, с. 37]. На філософське підґрунтя роману неодноразово вказували Ю.Хабаров, П.Коган, І.Баранов та ін., а Т.Прокопов ви-

значив жанр «Саніна» як «роман-портрет, роман-ідею», оскільки в центрі оповіді стоїть неординарна особистість – Володимир Санін, який участі у сюжетотворенні не бере, однак стає уособленням нової ідеї всезагальної свободи і щастя [300, с. 14]. Тож жанр аналізованого роману визначити досить складно, оскільки він є результатом художнього синтезу.

М.Арцибашев продовжує традицію зображення в російській літературі особистості в аспекті провідних тенденцій доби (І.Тургенев «Отцы и дети», М.Чернишевський «Что делать?», Ф.Достоевський). Сюжетна оповідь ґрунтується на відтворенні життєвих орієнтирів «нової людини» початку ХХ століття, Володимира Саніна, образ якого укрупнений та домінує над іншими персонажами. Жанр роману нагадує портрет, оскільки структурні складники твору змальовують непересічну особистість із новітніми ідейно-естетичними поглядами. Персонажі роману сконцентровані навколо фігури Саніна і є носіями певних ідей, що побутували в російському суспільстві на межі століть (Сварожич – соціаліст, Зарудін – військовий, фон Дейц – толстоовець, Ланде – християнин, мати і батько Саніна – носії традиційної народної моралі).

Романний сюжет складається із декількох сюжетних ліній, які відтворюють життя різних людей, однак сконцентровані навколо головного героя, причому долі персонажів скореговані саме його вчинками. Жанрною особливістю роману є не динамічний, а статичний, давно сформований світогляд Саніна, що залишається незмінним протягом всієї оповіді. Герой змальований на фоні природи рідного містечка, у яке він повернувся після довгих років поневірянь, у стосунках із сім'єю (батьками, сестрою). Сімейно-побутова сюжетна лінія змінюється любовною, оскільки наратор переміщує ракурс бачення на сестру головного героя – Ліду, яка переживає глибоку особисту драму (закохується в офіцера Зарудіна, вагітніє і намагається накласти на себе руки). Лише втручання Саніна допомагає уникнути трагедії, Ліда переконується у неправильності життєвого вибору і погоджується вийти заміж за Новікова. У романі кілька любовних сюжетних ліній: Ліда – Зарудін, Юрій Сварожич – Зіна Карсавіна, Ляля Сварожич – лікар Рязанцев, Ліда – Новіков, Зіна Карсавіна – Володимир Санін. Критики минулого століття зазначали, що любовні колізії впливають на жанр твору, однак, на нашу думку, вони не є домінуючими у романі. Сюжетні

перипетії з різних ракурсів розкривають характер головного героя, міцність та непорушність його поглядів, віднайдених у результаті тривалих пошуків, що є, на думку автора, найбільшою цінністю. Філософічність – жанрова домінанта доробку М.Арцибашева. Герої не лише сповідують діонісійські ідеї, але й беруть активну участь у суспільному житті міста (створюють бібліотеку, гуртки), цікавляться новітніми науковими тенденціями (читають та обговорюють роботи Ф.Енгельса, Ф.Ніцше, Ч.Дарвіна, Л.Толстого, А.Чехова, К.Гамсуна та ін.), дискутують щодо проблемних питань.

Хоча сам М.Арцибашев неодноразово стверджував, що Ніцше він не читав і його філософію не розуміє [253, с. 129], однак головний герой втілює тип особистості ніцшеанського формату. Становлення героя відбувалося самостійно, без авторитарного впливу соціуму: «Никто не следил за ним, ничья рука не гнула его, и душа этого человека сложилась свободно и своеобразно, как дерево в поле». І далі: «...в нем сказывалось что-то новое, незнакомое, что созрело внутри и осветило лицо новым выражением» [17, с. 3]. Сам герой значно відрізняється від оточуючих, як фізично, так і духовно, має чітку незмінну суспільно-моральну позицію, яка скеровує його вчинки. Переконання героя розкриваються в дискусіях у формах діалогічно-монологічного мовлення, які стають кульмінаційним моментом суперечки. Показовою є полеміка молоді щодо літератури, яка сприятиме становленню особистості, розширенню світогляду. Санін стверджував, що ніяка література не навчить життю, окрім досвіду самого життя. Філософські роздуми героя щодо життя і смерті стають вирішальними у долях багатьох людей: Ліди, Новікова, Карсавіної, Соловейчика та ін. У бесіді з Соловейчиком Санін з упевненістю заявляє, що «...жить никто не научит. Искусство жить – это тоже талант. А кто этого таланта не имеет, тот или сам гибнет, или убивает свою жизнь, превращая ее в жалкое прозябание без света и радости» [17, с. 200]. Герой володів здатністю переконання, умів впливати на долі людей (Ліда змінює життєві орієнтири, Новіков намагається використати ще один шанс віднайти втрачене кохання, Соловейчик покінчує життя самогубством). Сам персонаж позиціонує себе вище за інших, зверхньо ставиться до знайомих, для нього вони – «тварини», «ідіоти», «дурні», «мерзотники», «слизняки» тощо. На похованні Сварожича у посмертній промові він називає молодь «дурниками», оскільки

вважає, що слабкі люди не повинні існувати, і говорить про померлого як про такий тип. Навіть обличчя матері для героя «тупое», «злое», «ничтожное» і «животное», оскільки «человек гадок по природе» [17, с. 178] та «...противная штука человек!» [17, с. 273]. Персонажі сприймають Саніна по-різному, інтуїтивно відчуючи його моральну і фізичну перевагу («Интересный тип... сила, должно быть!» [17, с. 109]), однак ніхто, за винятком Іванова, не поділяє його ідейної позиції. Філософія життя Саніна – ніцшеанство, що проглядається у його роздумах і вчинках.

Задля досягнення максимального візуального ефекту, М.Арцибашев активно використовує засоби портретування, причому авторська увага акцентується на декількох деталях одночасно. Так, в описі зовнішності Саніна автор виділяє фігуру, посмішку, «саму по себе красивую и симпатичную» [17, с. 5], обличчя, «светлые немигающие серые» очі, плечі та «твердые, как железо, мускулы» [17, с. 240], до яких він повертається протягом усієї оповіді. «В его высокой светловолосой и плечистой фигуре, со спокойным и чуть-чуть, в одних только уголках губ, насмешливым выражением лица, не было заметно ни усталости, ни волнения» [17, с. 3]. Особливістю авторського портретування є те, що акцент робиться на деталях, які додають загадковості героєві, оскільки він значно різниться від інших мешканців містечка. Часопростір роману замкнений, і лише дві людини здатні перетнути його: Санін і Сварожич. Однак Санін, новий «сучасник» із новітніми ідейними поглядами може розірвати кільцеву структуру художнього простору, тоді як Юрій Сварожич, маючи нестійкі переконання, не може вирватися за межі простору і закінчує життя самогубством. Портрет героя підкреслює духовну слабкість героя: він мав блискучі очі, «был высок, худ и черен, хотя так же красив, как и Ляля, и даже похож на нее тонкими правильными чертами лица» [17, с. 28] і ріднить його із «лицарем сумного образу» із сумнівними переконаннями та невпевненістю у житті.

Характерною особливістю портретування є також акцент на певних рисах особистості, які підкреслюють її сутність. Наприклад, Зарудін порівнюється із «горячим веселым жеребцом» [17, с. 21] з «темными, горящими, и страшными, и бесстыдными, и влекущими глазами» [17, с. 21], у Ліди виділяється голос і очі: «В ней поражали тонкое и обаятельное сплетение изящной нежности и ловкой силы, страстно-горделивое выражение



затемненных глаз и мягкий звучный голос» [17, с. 12], Новіков наділений «ленивым и ласковым голосом», «пухлым, но рослым и красивым телом» [17, с. 9], Ляля «чистенькая, свеженькая, хорошенькая» порівнюється автором із метеликом та кошеням [17, с. 31].

Жанрову своєрідність «Санина» визначає просторово-часова організація, витримана в дусі реалістичного роману. Дія відбувається в провінційному містечку початку ХХ століття, топографія якого чітко не окреслена, однак можна припустити, що М.Арцибашев змалював рідні місця (Охтирку та її околиці), оскільки простір роману наповнений «малороссийскими» ознаками (одяг героїв, мова другорядних персонажів). Географія місцевості (монастир на горі, печера фальшивомонетників тощо) досить детально виписана і має документальний характер. «Все больше выяснясь и вырастая, показалась гора, на которой блестели главы и белели стены монастыря. Вся гора была покрыта роцей и казалась курчавой от зеленых верхушек дубов. Те же дубы росли на островах, и внизу под горою, и между ними текла широкая и спокойная река» [17, с. 35]. Герої щоразу по-новому характеризують місцевість: «маленький городок», «маленький уездный город», «заросший и речной городок», «в этом городишке» (Сварожич), «городишко» (Новиков), «наша глушь» (Лида), «патриархальный городок» (Волошин). Хронотоп провінційного містечка стає замкненою структурою із циклічним побутовим часом: історичні зміни не відбуваються, існує лише циклічний рух (день, місяць, життя).

Художній простір роману має кільцеву структуру (приїзд та від'їзд Саніна) та охоплює невеликий хронологічний відрізок (події відбуваються протягом літа-осені), що є символічним, оскільки прояви природи відповідають душевному стану персонажів. Літній пейзаж, а саме: «крепко пахло малиной», «зной и пыль», «молодые листы», «высокая некошенная трава», «ясный летний вечер», «свист соловья», «сочный спелый арбуз», «лето развернулось, переполнясь теплом и светом», «знойное лето», підсилює психологізм відтворення, тоді як осінній пейзаж символізує не лише сезонний занепад, але й згасання життєвої енергії особистостей, їхню загибель. Наприклад, осінь немов сумує разом із людьми під час поховання Юрія Сварожича: «На кладбище была уже совсем осень, и деревья казались осыпанными золотым и красным дождем. Только трава местами зеленела

под слоем листьев, а на дорожках ветер смел их густою массой, и казалось, что по всему кладбищу текут желтые ручейки» [17, с. 265].

Особливістю художнього простору роману є домінування в ньому пейзажу, який стає «камертоном духовного стану людини, засобом виявлення цінності людини» [125, с. 20]. Головний герой настільки зближується з природою, розчиняється в ній, що відчуває себе безмежно щасливим. Контакт героя із природою уповільнює художній час роману та актуалізує мотив раю. «Было удивительно тихо и прозрачно, и в небе, и в воде, вверху и внизу одинаково сверкали золотые огоньки звезд <...>. Запел соловей <...> казалось, что это поет не птица, а какое-то счастливое, разумное, задумчивое существо» [17, с. 36]. «Все было так красиво и тихо, точно влюбленная земля, вся обнажившись, готовилась к великому и полному наслаждения таинству – приходу солнца, которого еще не было, но свет которого, легкий и розовый, уже трепетал над нею» [17, с. 42]. Події у творі відбуваються передовсім у темний час доби. Милування нічними пейзажами ретардують художній час та поглиблюють психологізм оповіді. Вечір символізує спокій, внутрішню гармонію, суспільне перемир'я: «Луна светила ярко и ровно. Было тепло и тихо» [17, с. 31], «мягко и любовно, дыша запахом трав и цветов, в открытое окно плыли сумерки» [17, с. 139].

Більш вузьким, але не менш значущим у романі є хронотоп саду, що стає символом єдності людини і природи. Сад є основним місцем зустрічі героїв, формуючи емоційний фон твору. Вдень герої проникають у «мягкую зеленоватую тень», під вечір ховаються в «темном саду», дерева якого «маленькие и больше вишневые, с крепко пахнущим клеем молодыми листьями» [17, с. 21]. Наприклад, Зіна Карсавіна запрошує Юрія на побачення в сад, знайомство з Лідією та її кавалерами Зарудіним та Новиковим відбувається в саду батьківської садиби. Сад у художньому просторі роману стає символом раю, вічного життя та впливає на художній час оповіді, час від часу уповільнюючи його. Риторичне запитання Саніна: «Почему не быть бы вечному теплу, свету и сплошному саду, вечно зеленому и радостному?» [17, с. 89], – так і залишається без відповіді.

Особливе місце в художньому просторі роману посідає мотив сну, який стає символічним. Письменник двічі акцентує увагу на снах персонажів: першим є «отвратительный» сон Марії Іва-

нівни про Ліду, яка самотньо йде в білій (весільній) сукні полем, що у символічній формі «закодовує» подальше життя героїні. Другим стає незрозумілий і дивний сон Іванова, після якого «как будто придвинулась тьма за балконом, и стало совсем не весело, а жутко и скучно, и непонятный сон, сквозь насмешку и безверие, тоненькое жало тоскливого ужаса запустил в сердца» [17, с. 237]. Сон у романі стає пересторогою, символом невідворотного, провісником загибелі і падіння багатьох персонажів. У романі символічного змісту набувають і певні деталі. Наприклад, печера, у яку спускаються Сварожич та Карсавіна, стає символом загибелі, як фізичної так і моральної, і передрікає долю персонажів. Зарудін спостерігає за мухою, що символізує хистке задушливе становище самого героя: «...мучительно карабкалась по полу, а за ней, склеивая лапки и крылья, ослепляя и удушая, все тянулась отвратительная, беспощадная слизь» [17, с. 197].

Художній час твору М.Арцибашевим не визначений, лише окремі натяжки вказують на хронологію оповіді: герої дискутують щодо конституції Росії, ведеться робота в гуртках, молодь займається самоосвітою, створюються народні бібліотеки, відбувається занепад революційного руху. Передова інтелігенція захоплюється роботами Енгельса, Дарвіна, Толстого, Ніцше, однак з'являється все більше людей з іншими, відмінними від традиційних, поглядами. Отже, в романі знайшли відбиток особливості російської дійсності початку ХХ століття.

Художній час роману становить сукупність індивідуальних часів персонажів [132], час кожного із героїв виписаний автором детально. Основним є індивідуальний час Саніна, позначений раптовим приїздом і несподіваним від'їздом героя. Така структура сюжету дає можливість письменникові зобразити героя не в динаміці, а у статиці, без зв'язків з минулим та майбутнім, таким, яким він постає у даний момент. На відміну від Саніна, індивідуальний час Юрія Сварожича вибудований за іншим принципом, оскільки багато уваги приділяється минулому героя та роздумам про майбутнє. Зовні успішне життя персонажа (політичні переконання, організація гуртків саморозвитку, стосунки із Зіною Карсавіною) не дають героєві гармонійно розвиватися. Його томління, споглядання навколишнього як тимчасового притулку призводить до експериментів над собою, до необачного вчинку, який трагічно обірвав життя російського

інтелігента. Індивідуальний час сестри Юрія Лялі обмежується лише теперішнім життям, яке вона вважає цікавим: бере активну участь у житті суспільства, влаштовує особисте життя. Однак автор порівнює існування героїні із метеликом, оскільки її не турбують глибинні проблеми: «Счастливая Лялька!.. – думает о ней Юрий. – Живет, как бабочка, сегодняшним днем...» [17, с. 222]. На противагу Лялі, індивідуальний час хворого Семенова «не сегодня-завтра» закінчиться, тому він активно намагається жити сьогоднішнім, цінує кожен мить, яка пов'язує його із життям: «...он торопливо и жадно обегал глазами палату, следил, запоминал всякое движение, всякое лицо и вещь, пока физические страдания не стали вытеснять все окружающее» [17, с. 33]. У розмові зі Сварожичем Семенов окреслює головну проблему особистості: людина повинна жити майбутнім, однак необхідно дбати й про теперішнє, «смакувати» кожною хвилиною буття. Дана точка зору перегукується із філософією головного героя роману, впливаючи на жанровий зміст твору.

На жанрову модифікацію даного роману впливає позиція наратора, котрий сповідує авторське бачення проблеми. Оповідь ведеться від третьої особи, що дозволяє глибоко і детально проаналізувати внутрішній світ персонажа. Досить ґрунтовно відтворенні переживання хворого Семенова, який відчуває наближення смерті і не в змозі цьому протистояти. «Стоило ему только вспомнить о тьме и пустоте, как они выступали из всех углов, наполняли комнату, обступали Семенова, гасили лампу, заглушали заботы и закрывали от него мир непроницаемой пеленой жуткого холодного тумана. Это было невыразимо ужасно и мучительно. В такие минуты хотелось плакать, как маленький ребенок, и биться головой о стену» [17, с. 70]. Автор створює цілу симфонію загибелі особистості, для якої ідейні переконання перед наближенням вічності втратили сенс.

У романі актуалізуються міфологічні мотиви, оскільки часопростір типового провінційного містечка трансформується до рівня міфологічного простору, в якому герой-деміург проявляє свою волю, намагається навести лад, однак його задум залишається нездійсненим, оскільки люди «пустились во многие помыслы». Дану думку митець продукує ще на початку твору, взявши епіграфом вислів із Екклесіаста: «Только это нашел я, что Бог создал человека правым, а люди пустились во многие помыслы» [17, с. 3]. Головний герой роману Володимир Санін,

на думку автора, є «справжньою» особистістю, яка реалізує свій потенціал, інші ж герої, живучи «ложными помыслами», приречені до загибелі (Сварожич, Соловейчик, Зарудін).

Психологізм у романі стає стильовою домінантою твору, оскільки письменник «зумів показати психологічний зріз внутрішнього світу героя, прив'язаного до подій доби» [43, с. 81]. Моральність героїв, їхні переживання, почуття, думки і вчинки стають тим ракурсом, крізь який прочитується сюжет. Для глибшого занурення у підсвідомість героїв, автор використовує монологічне мовлення. Автор детально переповідає думки матері Саніна, Марії Іванівни, щодо долі дітей, душевні порухи Ліди і Зіни Карсавіної, філософські роздуми Соловейчика щодо мети існування, медитації Сварожича, що призводять до трагічного фіналу. «Хоть бы убил меня кто-нибудь <...>. Неожиданно, сзади, чтобы я и не заметил своей смерти... Тьфу, какие глупости лезут в голову!.. И почему непременно кто-нибудь, а не я сам? Неужели я действительно такое ничтожество, что у меня не хватит силы покончить с собой даже при полном сознании, что жизнь доставляет только одни мучения?.. Ведь все равно умирать рано или поздно придется?.. Что ж это... копейный расчет!..» [17, с. 262]. Особливістю монологічного мовлення стає використання риторичних питань, пауз, обірваних фраз.

Стильовою константою роману є імпресіонізм, який передбачає відтворення рухливого, імпульсивного, мінливого життя за допомогою чистих кольорів, які й створюють загальний образ. М. Арцибашев майстерно використовує колористику у романному просторі, витворюючи світ не лише за допомогою контрастних тонів, але й напівтонів, відтінків світла. Колір у романі несе емоційне та смислове навантаження, слугує засобом втілення естетичних поглядів письменника, передає його світовідчуття. У часопросторі роману колір доходить рівня символу й увиразнює простір, стає своєрідним «містком» між подіями. Основними кольорами простору є: чорний (символ безнадії, страху, небезпеки, смерті), зелений (символ життя, використовується у пейзажних замальовках), білий (колір чистоти, щастя) та червоний (символ фізичного, фізіологічного начала). Часто кольори відтворюються у протиставленні: «...они шли гуськом по коридору <...> мимо белых дверей с черными номерами» [17, с. 65], «его черная тень бежала за ним по светлой земле» [17, с. 32], що посилює атмосферу тривожності.

Роман М.Горького «Жизнь Клима Самгина» (1925-1936) є завершальним і незакінченим твором російського письменника, який критика минулого століття відносила до жанру соціалістичного роману (О.В.Луначарський, М.Пиксанов, П.Строков,, Л.Резніков, І.Нович, А.Овчаренко, Н.Жегалов, М.Шаталін та ін). Герой твору трактувався в дусі радянської ідеології як уособлення «типового інтелігента», що «відстоює позицію «позапартійності», сповідує фальшиву теорію «героїв» і «натовпу», який скотився в болото реакції» [337, с.15]. Сам М.Горький зазначав, що «людини не видно в сучасній художності. Вона пропадає, затирається серед цієї крикливої і гамірної, що не доходить до серця, агітації одних і холодних, спокійних спостережень і нотаток інших <...> Кажуть, що сучасний письменник втратив здатність <...> висвітлювати типове силою художньої деталі <...> Новому письменникові не вистачає чуттєвого сприйняття конкретної людини» [106, с.237]. М.Горький створив велику жанрову форму, в основу якої покладено життєпис однієї конкретної людини, що опинилася «між двох барикад». Порухи підсвідомості особистості розкрито на фоні соціально-політичних подій. У сучасний період варто здійснити неупереджений аналіз жанрово-стильових особливостей роману, окреслити межі хронотопу, визначити позицію героя-наратора в сюжетотворенні.

Жанр роману М.Горького неодноразово розглядався літературознавцями, зокрема П.Строков і О.Овчаренко вважають «Жизнь Клима Самгина» епопеєю, Л.Резніков, посилаючись на думку самого М.Горького, визначає твір як повість, В.Трофимов знаходить у ньому ознаки політичної епопеї, О.Тагер і О.Синявський – «філософсько-історичної епопеї».

На наш погляд, «Жизнь Клима Самгина» – значний за обсягом монументальний твір епічного змісту, в якому змальовано долю особистості на фоні історичних змін у Росії межі ХІХ – ХХ століть. Історична складова стає жанровою домінантою та впливає на жанровий зміст твору. Сам М.Горький неодноразово називав твір хронікою, оскільки «за кожним, навіть безіменним фактом в романі стоїть певна реальність, і її можна кваліфікувати» [67, с.25]. «Роман М.Горького тяжів до хронікальної літописності, у ньому домінували документальне начало і тенденційна типологізація, що шкодила художності» [138, с.31]. Роман являє собою хроніку історичних подій та суспільних думок російської дійсності початку ХХ століття.

Правдоподібності оповіді додають історичні постаті, що згадуються у романі, зокрема Микола II, піп Гапон, Столипін. Автором вимальовуються фігури цариці, Распутіна, царських міністрів та державних чиновників, лідерів різноманітних партій: Струве, Туган-Барановського, Милюкова та ін. У контекст доби вписані визначні представники культури і мистецтва: М.Гоголь, Л.Толстой, Л.Андрєєв, Ф.Достоевський, А.Чехов, М.Некрасов та ін. Попри введення в оповідь значної кількості історичних персонажів, переважна більшість героїв роману – вигадані, а події, що мали місце в історії російської держави, відтворено достовірно та правдоподібно. Ознаки роману-хроніки, для якого характерно панорамне зображення життя російського суспільства, дотримання хронології історичних подій, створення типових характерів, що уособлювали духовне життя, побут і мораль змальнованої доби, характерні для аналізованого твору. Важливим атрибутом історизму оповіді є розкриття суспільної психології, що подається крізь призму бачення головного героя. Клим Самгін – центральна постать роману, крізь біографію якого відтворюється дійсність, показані події російської історії. Цілісна картина вимальовується не лише крізь світовідчуття Кліма Самгіна, але й проглядається крізь світобачення другорядних персонажів. Історія відтворюється в структурах діалогічно-монологічного мовлення народників, толстовців, економістів, марксистів, більшовиків та інших політичних груп. Динаміка самої історії проступає не лише в показі соціальних зрушень, а й у зображенні реакції на них окремих особистостей чи цілих груп людей. Дійсність у романі постає як заплутана, хаотична. Роздумуючи про відведену йому роль свідка «тяжелых сцен, событий», Клим Самгін порівнює себе «с фонарем на площади: из улиц торопливо выходят, выбегают люди, попадая в круг его света, они покричат немножко, затем исчезают, показав ему свое ничтожество» [105, с.345]. Не «герой», людина «средней стоимости», очевидець подій, він стоїть немов в епіцентрі, насправді ж – збоку від них та скеровується ракурсом автора. У романі простежується «двоголосся автора і оповідача», «двобачення дійсності» [362, с.11], що дозволяє багатогранно вимальовувати дійсність.

Важливою складовою жанрового наповнення роману «Жизнь Клим Самгина» є біографічний час, що виявляється передовсім в особистісному зростанні героя та його стосунками з оточен-

ням. Біографічний час за важливістю не поступається історичному. Читач стає свідком фізичного і духовного зростання центрального героя – Кліма Самгіна, свідка подій, «вимушеного глядача», що суб'єктивно трактує дійсність. М.Горький художньо осмислює життєві орієнтири свого героя від народження до смерті. Історія формування особистості Самгіна, його суспільно-політичні, філософські, етичні й естетичні погляди, усвідомлення соціальних зв'язків стає об'єктом дослідження у романі.

Біографічна лінія Кліма Самгіна не єдина, чимало місця відводиться біографіям його ровесників – Лідії Варавці, Ігорю Туробоеву, Аліні Телепневій, Івану Дронову та ін. Проглядаються й ключові моменти життя старшого покоління: Тимофія Варавки, Івана Акимовича Самгіна, Віри Петрівни Самгіної, вчителя Томіліна, Марини Зотової та інших. Клим Самгін зустрічається із безліччю людей, біографічні дані про яких поступово «випливають» у процесі оповіді: Захар Бердников, Нехаєва, Прейс, Стратонов та ін. Сам Горький згадував, що пише «роман на вісімсот персон» [337, с.35]. Розгалужена образна система і широка біографічна складова є ознакою монументальної жанрової форми, яку ми визначаємо як епопею.

Поєднання біографічних та історичних складових допомагає письменникові вималювати соціально-побутовий хронотоп доби, ядро якого складають синтез суспільної і «приватної» думки. Художній час досить точно окреслюється і являє собою сорок років, рівно стільки, скільки становить біографічний час Кліма Самгіна. Художній час осмислюється у роздумах героїв роману щодо суспільно-політичної ситуації в країні.

Для роману характерний мотив театральності, який проглядається як на змістовому, так і на формальному рівнях. Події у творі подаються крізь ракурс бачення центрального героя, що часто не збігається із голосом автора. На змістовому рівні Клим Самгін стає іграшкою в руках долі, особистістю, що не може віднайти себе у житті, оскільки сам не вірить у свою «винятковість». Герою одного разу «подумалось», що «люди, знакомые ему, собираются вокруг него с подозрительной быстротой, – естественной только на сцене театра» [103, с.329]. Драматизація стилю впливає і на формальний рівень твору, оскільки домінантним стає монологічно-діалогічне мовлення. Часом ситуації, розіграні героями роману, нагадують сценічну площадку, для якої характерний певний схематизм і дидактизм. Цілі компо-



зиційні шматки вибудовані за принципом «сцен» і «хронік», низку промов виголошують найрізноманітніші персонажі. Наприклад, четвертий розділ, коли Клим Самгін повертається із Петербурга додому, побудований за принципом «демонстраційного» монтажу, коли різні епізоди пов'язані з допомогою сценічного принципу. Для перших двох томів характерне домінування епічного принципу, для третього і четвертого – драматичного. Відтворена М.Горьким дійсність постає загалом як своєрідна сцена, на якій програються варіанти рішення філософських, соціальних, етичних, моральних, історико-культурних, літературних та інших проблем. На даній сцені природно змінюються персонажі, події, явища, незмінною залишається лише фігура Самгіна, становлення якого відбувається на фоні великих і малих подій, котрі мають у творі самостійне значення.

Для роману характерний нединамічний зовнішній сюжет. Не гострі драматичні колізії, а портрет, думка-переживання, діалог і монолог, диспут, побутові і масові сцени стають основними засобами створення характеру і розвитку сюжету. Сюжет роману акумулюється на внутрішньому рівні, який і стає стрижневим у творі. Внутрішній сюжет посилюють авторські описи, портретні характеристики, іронія, сарказм і сатира, які позначаються на психологізмі оповіді та впливають на непряме портретування. Так, цікавою є історія народження Кліма та підбір батьком для нього імені. «Клим! Простонародное имя и никчему не обязывает» [103, с.41]. Батько вважав, що «народ нуждается в героях» [103, с.40]. Клим зростав слабким, хворобливим хлопчиною, «стройным, сухеньким, остриженным в кружок «под мужика» [103, с.77]. Батьки вважали його «особливим» за його розум і допитливість. Хлопчик бачив, що нічим не відрізняється від однолітків, однак підкорявся батьківським «забавам».

Лейтмотивом всього роману стає мотив самотності, риса, що домінує у характері головного героя. «Один во всем мире», – так «настойчиво, самосильно огорченно закричали» его «мысли» [103, с.110]. Розмірковуючи про своє життя, він усвідомлював, що «...ни с кем и ни с чем не связан. Действительность мне враждебна. Я хожу над нею, как по канату» [102, с.128].

Самотність, до якої призвело його привілейоване становище в дитинстві, супроводжує героя протягом життя. Самгін осмислює своє буття: «Моя жизнь – монолог; а думаю я диалогом, всегда кому-то что-то доказываю» [102, с.361]. Точка зору голов-

ного героя в романі не є визначальною, оскільки доповнюється авторським ракурсом, який характеризується «відчуженістю» від персонажного. У романі домінує не лише монологічне мовлення Самгіна, авторські ремарки, але й мають місце роздуми другорядних персонажів: Лідії Варавки, Козлова, Кутузова, Інокова та ін., які сповідають протилежні ідеї. Монологічно-діалогічне мовлення роману вирізняється аналітичністю, оскільки авторський коментар часто виступає у ролі змістовного аспекти. Наприклад, авторські репліки «skonфузился, покраснел», «скучновато», «лениво» портретують персонажа та впливають на внутрішній психологізм. Авторські коментарі у романі мають соціальну спрямованість, гіперболічність портретування межує з гротеском, часто трансформуючись в нього. Так, Лютов, «весь фланелевый, в ярко-желтых ботинках, был ни с чем несравнимо нелеп. Он сбрил бородку, оставив реденькие усики кота, это неприятно обнажило его лицо, теперь оно показалось Климу лицом монгола, толстогубый рот Лютова не по лицу велик, сквозь улыбку, судорожную и кривую, поблескивают мелкие, рыбы зубы» [103, с.313]. Портретуються герої зазвичай крізь ракурс бачення героя, тому характеристики мають зневажливий характер, що відповідає песимістичному світобаченню персонажа.

Основним принципом композиції роману є принцип прямого відтворення дійсності, як правило, притаманне інтелектуальному роману, сюжет якого – «випробовування ідеї» [362, с.64]. Події подаються крізь ракурс бачення героя, тому психологічна складова домінує над дією і вчинками. Самгін дивиться, слухає, знаходиться у постійному русі, раптово з'являється і непомітно йде. Топоси в романі постійно змінюються, оскільки герой часто переміщується. У романі безліч описів зустрічей Самгіна в різноманітних салонах і ресторанах, розважальних закладах і місцях релігійно-містичних оргій, на маніфестаціях, під час поїздок країною. Наприклад, детально змальовуються гуляння в ресторані «Вена», готель «Московський», маскарад в будинку Лютова, «капища» Шарля Омона, зустрічі Нового року в квартирі Олени Прозорової, розважальні прогулянки заможних парижан тощо.

Хронотоп роману вибудований на реалістичному матеріалі та характеризується достовірністю. Історичні події відтворені не в героїчних тонах, відсутні батальні сцени. Наприклад, в епізоді Грудневого повстання сугічка двірника Миколи із сол-

датами змальована буденно, звично. Микола, «размахнувшись ломом, бросил его под ноги ближайшего солдата, очутился рядом с ним и, схватив оружие, заорал: «Отдай, сукин сын!» [102, с.55]. Захисники барикади не наділяються героїчними рисами, а подаються пересічними громадянами, які відстоюють свої переконання. Мова їхня витримана у розмовному стилі, поведінка особливо не різниться. Керує повстанцями «тощенький» товариш Яків, який віддає накази, «не повышая голоса», використовує зменшено-пестливі іменники «бомбочки», «пушечки», «дюймовочки». У одного із дружинників «уши заткнуты ватой», що вказує передовсім на пересічність, життєвість ситуації та надає оповіді правдоподібності.

Хронотоп роману осмислюється крізь різні ракурси бачення. Так, для Самгіна на барикадах все «неестественно и так же неприятно, как этот тусклый день, бесцветное солнце, остренький ветер. Неестественна высокая и довольно плотная стена хлама, отслужившего людям. Особенно лезло в глаза распоротое брюхо дивана, откуда торчали пружины и ключья набивки» [102, с. 42]. На протизага самгінському світобаченню, ситуація оцінюється й голосом самої «дійсності». Повстанець «благодарно сказал: – Ласковый денек сегодня» [102, с.42]. Осмислення подій різним персонажами призводить до поліфонізму роману, що поглиблює аналітичний аспект жанрового змісту твору.

Перші дві книги змальовують становлення центрального персонажа, його стосунки із оточенням, осмислення історичної ситуації. Хронотоп характеризується соціально-побутовою спрямованістю, на перший план виходить особистісний хронотоп, оскільки біографічна складова займає домінантне становище. У просторовому наповненні домінують топоси батьківської домівки, школи, Петербурга. Час характеризується умовністю, оскільки хронологія подій чітко не витримується. Автор не акцентує уваги на хроносі, час еволюціонує разом з героєм неперервним потоком. Біографічний час розкривається на тлі часу історичного, що окреслюється оповідачем і подається крізь ракурс бачення персонажа, самотнього інтелігента, який живе у революційну добу «між двох барикад».

Третя книга панорамно висвітлює історичну ситуацію, в яку вписується життєвий шлях особистості, Кліма Самгіна, що оселився в містечку, простір якого характеризується застиглістю. У жанровому наповненні функціонують елементи соціально-

психологічного і соціально-побутового роману, підсилені філософською думкою автора. Зображується буденна реальність та відтворюються епізоди Грудневого повстання. Третій том насичений роздумами персонажів про політику, релігію, етику, літературу.

Хронотоп третьої частини означений топосом Русьгорода, в якому зупиняється Клим Самгін, його стосунками із Мариною Зотовою, що становить змістовну площину більшої частини тому. В одній просторовій площині відбуваються, за винятком поїздки у Відрадне, зустрічі й діалоги героїв. Конфлікти персонажів в одному часопросторі локальні й наповнені глибоким змістом. Сюжет третьої частини змінює спрямованість, епічність трансформується у динамічний діалог, що призводить до певної сценічності дії. Звідси психологічне мотивування сюжету, яке ґрунтується на внутрішніх монологіях центрального персонажа. Дана дифузія впливає на характерологічну функцію, коли емоційні прояви наділяються психологічною значимістю. Наприклад, впевненість розумної і владної Марини Зотової розкривається уже в сцені першої зустрічі із Самгіним. «Вошла с Дуняшей большая женщина в черном и, остановясь против солнца, сказала Дуняше густо и сочно: – Не узнает <...> Постарел, больше чем надо, – говорила она растягивая слова певуче, лениво; потом, крепко стиснув руку Самгина горячими пальцами в кольца и отодвинув от себя, осмотрев с головы до ног, сказала» [102, с.111].

Епічність третьої частини створюється за рахунок багатоголосся другорядних сцен, зокрема автором введено біографічні довідки про другорядних персонажів (поручика Трифонова, Безбедова, Таїсії, російського француза Турчанінова, англійця Крейтона та ін.). Однак у даній частині домінантним стає «внутрішній сюжет», що розкриває духовне життя особистості у певну історичну епоху.

У четвертій частині час характеризується ретардацією та швидкоплинністю, художній простір наділений здатністю раптово змінюватися. «В Париже он (Самгін – Т.К.) остановился в том же отеле, где и Марина, заботливо привел себя в порядок, и вот он – с досадой на себя за волнение, которое испытывал, – у двери в ее комнату» [102, с.391]. Хронотоп характеризується широтою охоплення, домінують топоси Берліна, Женеви, Парижа, Петербурга, Москви, згадується російська провінція. Четверта

частина структурована за принципом оповіді-плину, без сюжетних переходів, часом із розривом фабульних ліній і лакунами.

Композиційно четвертий том вирізняється більшою долею монтажу та дискретності оповіді, широко розгалуженою діалогічною системою, що є домінантною у даній частині (діалоги Самгіна з Бердниковим, Тагільським, Дроновим, монологи Тосі та Кутузова). Виділяється ряд топосів, у яких акумулюється сюжет: будинок Дронова, квартира Олени, вітальня Лаптева-Покатилова, ресторан, готель, кабінет Кліма Самгіна тощо. Зовнішній сюжет подається крізь опис суспільного протистояння, що з часом відходить на задній план, поступаючись місцем монологічно-діалогічному мовленню персонажів.

Хронотоп роману, хоча й має широку географію, характеризується замкненістю. Головний герой відчуває циклічну повторюваність зустрічей і ситуацій, у тому числі «дзеркальних», що структурують його біографію за кільцевим принципом. Кільцева структура твору не означає замкненості життєвого процесу в цілому. Герой рухається в колі певних ідей, думок. Згадуючи минуле, Самгін знаходиться «в центрі тесного круга теней, освещаемых его мыслью, его памятью» [102, с.68]. Герой намагається «выскользнуть из тесного круга бесплотных размышлений» [102, с.417], однак з плином часу це все менше йому вдається. У четвертій частині товариш дитинства Самгіна Дронов, рухається «на одном месте, точно теленок, привязанный веревкой к дереву» [102, с.420], а сам Клим Самгін постійно перебуває в ідеологічному пошуці.

Значне місце в жанровому наповненні роману відіграють жанри-вставки, зокрема афоризми, анекдоти. Анекдот, розповідь-повчання про особистість у певній історичній ситуації стає домінантною в романі. Так, у четвертій частині розповідають про себе та про інших майже всі, в тому числі епізодичні персонажі: Долганов, Віра Петрівна, Попов, Бердников, Тагільський, Дмитро Самгін, Кутузов, Тося, Орехова, Дронов, Осип Ковальов, Олена та інші. Наскрізні формули-лейтмотиви («Да – был ли мальчик-то?», «Да – что вы озорничаете?» тощо) і картини-лейтмотиви сприяють розкриттю протиріч світогляду головного героя та виконують характерологічну функцію.

Дещо складнішим у жанровому наповненні є твір В.Набокова «Машенька» (1926), що є одним із перших романних зразків письменника «російського» періоду, виписаний у реалістичній

манері» [255, с.24]. Художній світ роману пронизаний ліричними картинами минувшини, наповнений тугою за втраченим щастям. В.Набоков у передмові до англійського видання згадував про «міцну настоянку особистої реальності» (автобіографізм – Т.К.), що допомагає «звільнитися від себе самого» [128, с.16]. «Машенька» – це автобіографічне полотно, що відтворює ідилічну історію кохання молодого письменника, оздоблену творчим вимислом.

За жанром твір нагадує повість (малий об'єм, невелика кількість персонажів, моносюжетність тощо), однак полісуб'єктність, множинність точок зору, зближає його із романними формами. У «Машеньке» відтворено художню картину світу: російський пансіон в Берліні репрезентує зріз російської еміграції, психологічний стан вигнання представлено крізь свідомість різних персонажів, через ставлення до буття визначається індивідуальність кожного. Головний герой роману Лев Глібович Ганін стає символом нового російського покоління, життєві сили якого підірвані соціально-політичними потрясіннями, що призвели до життєвої невизначеності. Старий російський поет Антон Сергійович Підтягін є представником повільно зникаючої на чужині інтелігенції. Алферов з його «маслом смазаним тенорком» [264, с.44] уособлює пристосуванство, Клара, дівчина двадцяти шести років, – особистісну невизначеність, балетні танцівники Колін і Горноцветов – життєве марнотратство, оскільки живуть за принципом «метелика»: люблять весело, красиво жити й не переймаються щодо майбутнього. Мешканці пансіону різняться не лише соціальним статусом, але й за віком, що дозволяє бачити в них представників різних поколінь російського суспільства XIX – початку XX століття.

Із мотивом еміграції пов'язаний мотив ностальгії, що стає домінуючим у романі. Ставлення героїв до Росії розкривають форми діалогічно-монологічного мовлення. Пансіон, так майстерно змальований автором, є уособленням особистісного і культурного занепаду. Пані Дорн, господиня пансіону, показана самотньою жінкою, що часто сидить у своєму старому кріслі в запиленій кімнаті і розмовляє з собакою. Іноді вона проводить час у спілкуванні з поетом Підтягіним, стан здоров'я якого з кожним днем погіршується. Незважаючи на часті напади хвороби, старий поет намагається, однак безрезультатно, отримати візу до Парижа, де живе його племінниця, де «где очень дешевые

длинные хрустящие булки и красное вино» [264, с.39]. Його мрія – пройти бюрократичні перешкоди та отримати дозвіл на виїзд, – завдяки Ганіну в фіналі роману справджується, проте серцевий напад не дозволяє розглядати ситуацію оптимістично. Поет розуміє, що приречений на життєву самотність та поневіряння.

Мотив самотності та екзистенційної туги є провідним у романі, відображаючи світовідчуття кожного із персонажів. Клара, «полногрудая барышня с замечательными синевато-карими глазами» [264, с.42], таємно закохана у Ганіна і часто замислюється щодо швидкоплинності життя. Вона із сумом згадує своє минуле, мріє про майбутнє, але її роздуми є безрадісними. Сам Ганін страждає від невизначеної туги, результатом якої є відсутність роботи та сумнівні стосунки з Людмилою, яка його «нервувала» самим своїм існуванням: він відчував «неопрятные, несвежие, пожилые» духи, бачив шовкові панчохи свинячого кольору, «слабое, жалкое, ненужное ему тело» [264, с.42]. Психологічному переродженню героя сприяла звістка про приїзд до одного із мешканців пансіону молодої дружини, в якій він впізнає своє перше кохання.

Екзистенційність визначає і детально виписаний хронотоп твору. Художній часопростір вимальовується вже в перших сценах твору, коли головний герой роману Лев Глібович Ганін опиняється «затиснутим» у замкненому просторі ліфта зі своїм сусідом Алфьоровим, який убачав певний символізм у замкненому просторі, «в остановке, в неподвижности, в темноте этой. И в ожидании» [264, с.36]. Замкнений, герметичний простір ліфта уособлює внутрішній стан російських емігрантів, які опинилися у вимушеній ізоляції, втратили життєві орієнтири.

Хронотоп роману представлений у двох зрізах. Один із них – просторово замкнений пансіон пані Дорн (його населяють представники російської еміграції), що входить до замкненого реального хронотопу і відтворює події в теперішньому часі. Однак дана реальність настільки примарна і крихка, що стає «будинком тіней», який населяють люди-примари. Головний герой у реальному часі «людина без імені», оскільки живе за сфальшованими документами та має несправжнє прізвище. Тобто реальність, хоча і наповнена конкретними часопросторовими орієнтирами, відзначається оманливістю.

Важливим складником хронотопу теперішнього є топос Берліна, в якому діють закони реального часу, а простір чітко

означений межами вулиць, проспектів, площ. У даному часопросторовому вимірі мешкають обивателі, чиє існування теж окреслене примарністю. Соціально-побутовий хронотоп, до складу якого входить топос міста і пансіону, ґрунтовно виписаний автором, і знаменує зупинку часу, однак календарний час підпорядкований загальним законам. Соціально-побутовий хронотоп теперішнього моделює реальний час і реальний простір. Ганін опиняється у замкненому колі і до певного часу не може вийти за межі окресленого простору, хоча й неодноразово намагається (стосунки із Людмилою тривають попри бажання їх припинити).

Замкненість художнього простору визначає його камерність, статичність, дозволяє глибше проявитися ліричному началу та впливає на часову складову хронотопу (кожен герой живе за своїм індивідуальним часом, що характеризується швидкоплинністю). Така особливість хронотопу в романі постійно акцентується автором, стаючи лейтмотивом. Герметичність соціально-побутового хронотопу призводить до ізоляції героїв, спілкування між ними зведено до мінімуму. У романі кожен об'єкт чітко відділений та віддалений один від одного і творить індивідуальний світ, особистісну екзистенцію. Жанровою особливістю даного роману є суб'єктивність зображення дійсності, що виявляється в глибокому інтересі автора до індивідуальних, а не колективних форм свідомості.

Час набуває у хронотопі теперішнього значно більшого значення, оскільки відсутність чи наявність саме його відіграє значну роль у долях персонажів (Ганін навмисно переводить годинник Алфьорова назад, щоб зустрітися на вокзалі з Машенькою). Думки про незворотність часу не дають спокою персонажам, зокрема Клара постійно підпадає під вплив подібних роздумів: «Она вспомнила, что старик сегодня опять ездил насчет паспорта, что у него тяжелая болезнь сердца, что жизнь проходит: в пятницу ей исполнится двадцать шесть лет» [264, с.61]. Свої останні дні доживає тяжко хворий поет Підтягін, хоча все ще намагається втілити в життя свою мрію – подорож до Парижа.

Дослідники давно помітили в романі гру із символікою чисел [263, с.460]. Наприклад, цифра «шість» є значущою в часопросторі твору (події розгортаються протягом шести днів – з вечора неділі до ранку суботи), що актуалізує інтертекстуальні зв'язки. Аналогія із біблійним сюжетом про шість днів творення світу



підтверджується в авторських роздумах. Так, про Ганіна сказано, що «он был богом, воссоздающим погибший мир» [264, с.58].

Дуальним складником набоковського часопростору є хроно-топ минулого – ганінських спогадів. Минуле в романі вибудовується як особлива просторово-часова система, що характеризується відсутністю примарності, бруталності й невизначеності. Даний простір абсолютно реальний, конкретний, означений точністю зображення місця й часу побачень Ганіна та Машеньки. Даний хронотоп набуває ідилічних рис (ідилічний хронотоп вперше виділив М. Бахтін), оскільки пов'язаний з історією першого кохання.

Основною рисою ідилічного хронотопу є його незмінність, статичність. Ганін-деміург творить в уяві цілісний світ, що ґрунтується на спогадах, однак не може змінити хід подій чи вплинути на них. В ідилічному хронотопі час завмирає, однак разом з тим розширюються межі художнього простору. Колористична палітра ідилічного хронотопу різнобарвна. На фоні сірого безрадісного топосу Берліна минуле насичене яскравими кольорами: «В небольших ромбах белых оконниц были разноцветные стекла: глядишь, бывало, сквозь синее, – и мир кажется застывшим в лунном обмороке, – сквозь желтое, – и все весело чрезвычайно, – сквозь красное, – и небо розово, а листва, как бургундское вино» [264, с.73]. Ідилічний простір сповнений спокою, затишку, відчуття юнацької закоханості. Ганін може вільно мандрувати у межах хронотопу минулого, миттєво переміщуватися між топосами. Нерідко ідилічний хронотоп тісно пов'язаний із соціально-побутовим чи накладається на нього. «Казалось, что эта прошлая, доведенная до совершенства, жизнь проходит ровным узором через берлинские будни. Что бы Ганин ни делал в эти дни, та жизнь согревала его неотступно» [264, с.73]. Ідилічний хронотоп ганінського минулого – це світ без майбутнього і теперішнього, закінчена реальність, що ретардує сюжетний час та впливає на реальний хронотоп.

Центральним образом ідилічного хронотопу є образ Машеньки, що набуває багатозначності. Машенька – це і перше кохання Ганіна, і втілення юності, що вже не повернеться, і символ Росії, втраченої назавжди. Головному героєві в замкненому просторі до певного часу комфортно, однак можлива зустріч із Машенькою дозволяє переглянути своє життя і переакцентувати життєві орієнтири. Герой в останню мить відмовляється від зустрічі з

Машенькою та від'їздить у невідомому напрямку. Ідилічні спогади порушують герметичність життєвого кола героя, він виходить за межі просторової площини і мчить до нового простору, щоб почати життєвий цикл спочатку.

Просторовим стрижнем теперішнього та минулого хронотопу є постать головного героя роману – Лева Ганіна, крізь ракурс бачення якого проглядаються два світи. У реальному світі, маючи величезний життєвий потенціал, герой занепадає. Герметичність простору призводить до скутості героя, він стає «вял и угрюм», хоча «еще так недавно он умел, не хуже японского акробата, ходитъ на руках, стройно вскинув ноги и двигаясь, подобно парусу, умел зубами поднимать стул и рвать веревку на тугом бицепсе» [264, с.40]. «Гайка» героя ослабла, за його словами, навіть зовні він став сутулитися, а вночі часто не міг заснути. Життєва сила персонажа поволі згасає, однак він отримує новий життєвий імпульс від щасливих марень та передчуття близької зустрічі. Перетин двох хронотопів спричиняє «перевтілення» або ініціацію, що призводить до докорінної зміни суб'єктом системи координат (зустріч з Машенькою після тифу у Воскресенську та вихід за межі замкненого простору Берліна задля початку нового життя) і «вічне повернення» [255, с.38], циклічні мандри із однієї реальності в іншу задля наповнення життєвою енергією.

Провідним мотивом роману є мотив потягу, який з часом набуває символічних рис і стає уособленням самого сенсу життя. Мешканці пансіону бездумно марнують час, бездарно існують, перебуваючи в спогадах та мареннях. Образом потягу, що проходить повз пансіон, символічно відтворено динамічний час, не характерний для топосу пансіону. «Окно его выходило на полотно железной дороги, и потому возможность уехать дразнила неотвязно» [264, с.41]. Саме потяг пов'яже два полярні світи: минуле і сучасність (прощання Ганіна й Машеньки відбулося саме на вокзалі). Не випадково після спогадів герой наче прокидається від звуків реально «пролетающего» повз пансіон пані Дорн потягу. Даний образ об'єднує хронотоп минулого і сучасного, стаючи тим рятівним засобом, що допомагає розірвати замкнене просторове коло. Потяг дозволяє не лише переміщуватися із однієї просторово-часової площини в іншу, але й стає символом швидкоплинності життя та метафорою сучасності.

Стильовою особливістю роману є його глибокий психологізм, який пронизує всі шари художнього простору, зокрема простір оніричний, що ініціює підсвідомість персонажа. У романі багато місця відводиться плину свідомості головного героя, його мандрам в ідилічній реальності. Ганін нерідко опиняється в оніричному стані, що виявляється передовсім у снах, страхах, раптових передчуттях чогось таємничого і невідворотного, і знаходиться ніби поза часом і простором, поза минулим і теперішнім. «Это было мучительное и страшное состояние, несколько похоже на ту тяжкую тоску, что охватывает нас, когда уже выйдя из сна, мы не сразу можем раскрыть, словно навсегда слипшиеся веки» [264, с.47]. Даний художній простір, вибудований лише у свідомості головного героя, трансцендентний, не доступний для розуміння, викликає душевний неспокій. Перебування героя у даній площині вивільняє незатребувані душевні сили організму та допомагає звільнитися від статичної реальності, що не давала розвиватися особистісному хронотопу.

Отже, біографічний роман стає домінантним жанром у російській літературі початку ХХ століття, відтворюючи існування особистості в певних історичних умовах. Яскравим прикладом такого домінування є роман М.Арцибашева «Санін», який ми визначаємо філософсько-біографічним романом-ідеєю, жанровий зміст якого полягає у зображенні філософії життя особистості «нового формату». Жанровими домінантами роману є філософічність, втілена передовсім через мотив «надлюдини» і психологізм (у формах діалогічно-монологічного мовлення, авторських коментарях, портретуванні). Часопростір роману, у якому константними є хронотопи містечка та саду, характеризується статичністю, де описовість домінує над дією і тяжіє до універсальності.

Біографічний роман утверджується як у літературі метрополії радянського періоду, так і в літературі російської еміграції. Твір М.Горького «Жизнь Клима Самгина» являє собою біографічно-історичний роман-діалог, у якому автор майстерно вплітає біографічний матеріал в історичний контекст доби (на низу епізоди на «стрижень» самгінського життя). Жанрову своєрідність твору визначають оригінальні композиційні рішення, якот: кільцева структура, асоціації-повтори, підтекст, символи, узагальнені образи-мотиви, картини-лейтмотиви. Хронотоп вибудований на реалістичному матеріалі та характеризується до-

стовірністю. Жанровою домінантою роману є діалогічно-монологічне мовлення, що якнайкраще втілює діалогізм твору.

Біографічний роман літератури російського зарубіжжя яскраво презентує твір В.Набокова «Машенька». За жанром це психологічно-біографічний роман-спомин, хронотоп якого характеризується дуальністю: поєднанням двох антитетичних часопросторів (теперішнього (соціально-побутового) і минулого (ідилічного)). Провідними мотивами художнього простору роману є екзистенціальні мотиви (ностальгії, туги) та часопросторовий мотив потягу, що стає просторовим стрижнем та поєднує дуальні хронотопи. Психологізм оповіді у процесі розвитку літератури поступово ускладнюється і стає домінантним у романах даного різновиду.

### **2.2.2. Жанрово-стильові пошуки в романах**

**«Сашка Жегулев» Л.Андрєєва, «Пути небесные»  
І.Шмельова, «Дар» В.Набокова**

Початок ХХ століття ознаменований появою біографічного роману, хронотоп якого має не лише реалістичне підґрунтя, але й залучає ірреальність. У даних типах роману ірреальність часом відіграє значно більшу роль, аніж реальний плин подій. Важливою віхою у становленні біографічного роману є твір Л.Андрєєва «Сашка Жегулев» (1911), жанр якого визначаємо як «житійний роман». Хоча критики не одностайні щодо змістовного наповнення даного твору, однак відзначають особливості його художньої форми (А.Ачатова, Л.Ієзуїтова, О.Каманіна, К.Міхеїчева, І.Московкіна). Художня структура роману відзначається багатоплановістю і багатозначністю, а образ головного героя, Саші Погодіна, зіставляється із образами великомучеників і Христа, який жертвує собою задля блага народу. Л.Андрєєв створює авторський міф, який надає роману глибини, універсальності і виконує функцію «шифру-коду, який розкриває глибинну сутність подій» [256, с.172]. Сюжет закодовується уже в першій частині «Золотая чаша», де відтворено життєвий шлях головного героя, Олександра Погодіна, долею якого за Божим велінням стала жертвність: «избрала его жизнь на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вещей зовов, которых не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу... был испит он до дна души своей устами жаж-

душими и умер рано, одинокой и страшной смертью умер он» [13, с.73]. І.Московкіна зазначає, що дана частина є ліричною мініатюрою (віршем у прозі), стилізованою під «високий» стиль житійно-міфологічної оповіді про обранця Божого [256, с.172]. Наступні розділи «Детство Саши» та «Наставник мудрый» продовжують уже розпочату міфопоетичну традицію і оповідають про перші життєві кроки молодого обранця. Просторовими домінантами, пов'язаними із становленням персонажа, стають образи саду і будинку, що описуються автором засобами міфопоетики. У саду «раскидывались мощные шатры такой зеленой глубины и непроницаемости, что невольно вспоминалась только что выученная история о патриархе Аврааме: как встречает под дубом Господа» [13, с.78]. «И если старый сад учил их Божьей мудрости», то куплений матір'ю будинок пробуджував інші почуття: «в красоте окружающего прозревали они, начинающие жить, великую разгадку человеческой трудной жизни, далекую цель мучительных скитаний по пустыне» [13, с.80]. Всі сюжетні перипетії в романі набувають міфопоетичного забарвлення.

Портрет героя виписаний у кращих традиціях житійної оповіді і нагадує іконопис. Протягом твору герой змінюється, змінює ім'я із Олександра Погодіна на Сашку Жегульова, яке співзвучне із прізвиськом Пугачов. Саме «вторгнення в глибину віків і глибину душі услід за Т.Манном» (І.Московкіна) стає основою жанрової структури даного роману. На думку дослідників (А.Ачатова, І.Московкіна), сюжетна лінія Саші немовби повторює хресний шлях і загибель Христа [19, с.69-66].

Образна система підпорядкована міфопоетичному дискурсу. Мати Саші Погодіна Олена Петрівна постає як «вічна Мати» [13, с.208], схожа на ікону. Діти помічають, що справді «она похожа на ікону» [13, с.86]. Причому складова образу – «вічна Мати» має загальнолюдське значення, яке домінує над національним (гречанка), соціальним (генеральша), індивідуально-конкретним (красива, розумна, незалежна). Інші жіночі образи (сестра Ліна і наречена Жєня Егмонт) продовжують міфопоетичну традицію і відтворені як Сестра і Наречена [13, с.239], здатні на жертву заради вищої мети. У фіналі роману героїні переїздять до спільного будинку і присвячують своє життя збереженню пам'яті про «мученика».

Головний герой роману характеризується амбівалентністю: Саша Погодін – «свята» дитина, здатна одним лише погля-

дом навернути до себе; люблячий син і брат, Сашка Жегульов – вбивця, душолюб, на совісті якого загибель великої кількості людей. Образ Погодіна-Жегульова уособлює синтез янгольського і демонічного начал, що втілюється у мотивах верху і низу. Дитинство персонажа наповнене чистотою, світлом, святістю, що притаманне божественності, однак після переродження героєм стає носієм демонічної сили, здатної до знищення. Жанровою особливістю роману є демонічний лейтмотив, який есплікується в образі борця за незалежність Греції – поета Байрона. Образ і сюжетна лінія головного героя, асоціюючись із даним лейтмотивом, «проявляє» та актуалізує демонічне у персонажі.

Протиставлення Погодін-Жегульов свідчить про наявність в персонажі двох «правд»: материнської – кохання, краси, страждання і батьківської – жорстокості, владності, твердості, Христа і Сатани, праведника і «надлюдини». Як герой церковної життійної літератури, Жегульов бореться із гріховністю, своєю і чужою, але засобом цієї боротьби він обирає насильство.

Домінування даних лейтмотивів актуалізує й екзистенційні мотиви, зокрема самотності, пустоти, відчаю. Це відтворено через монологічне мовлення персонажа, яке передає відчуження між Сашкою Жегульовим та лісовими розбійниками. Л. Андреев використовує засоби імпресіонізму в портреті головного героя (змальовує його у задумі на «Сашкином крутогорі»), а також інтертекстуальність (згадка про полотно Врубеля «Демон сидящий») [256, с.175].

Виходячи із міфопоетичного контексту цілком логічно є присутність у романі революціонера Колесникова, котрий, немов Іуда, не лише провокує героя до самопожертви, але й відмовляє його від необачного кроку. Для Колесникова це стає певним експериментом та доказом його теорії, в основі якої лежить жертвовність одних заради спасіння інших. У фіналі роману герой гине за свої переконання, однак його жертва не прийнята навіть найближчими соратниками – «лісовими братами», які відчули несправжність ватажка.

У романі відтворюється конкретно-історичний фабульний час, означений хронологічно: події відбуваються впродовж 6 місяців (з ранньої весни (знайомство Саші Погодіна з Колесниковим) до ранньої осені (смерть Сашки Жегульова). Фабульний час розглядається в контексті надісторичного й зіставляється з категорією «вічності».

Жанровою особливістю роману є поліфонізм простору, який складається із метафізичного, не існуючого об'єктивно, нематеріального простору, від якого виходять сигнали, «зови», що стають сюжетотвірними факторами, топографічного, означеного хронотопом міста Н. і його околицями, та узагальнено-символічного, представленого усією Росією, яка бачиться герою «в гуле мощных деревьев» загадкового саду, в «манящей далью дороге». Поєднання даних просторів формують простір головного героя, який поєднує в собі і Сашу Погодіна, і Сашку Жегульова, та характеризується амбівалентністю.

Багатошаровість художнього простору сприяє вирішенню психологічних завдань. Топографічний простір поділяється на дві складові, що символізують дуалізмом душі героя. Місто і село, сад і ліс – два полюси Росії і одночасно символи двох сторін особистості. Місто і сад – символи цивілізації, інтелігентної, освіченої, культурної Росії, яка жила «слишком уж красиво». Село, ліс – втілення стихійного, темного, бунтарського в народі, уособлення натурального, живого, хоча і недосконалого. Місто – аналог штучного, мертвого, яке задовольняє зіпсоване цивілізацією естетичне почуття [251].

У жанровому наповненні роману психологізм стає домінують, яка дозволяє відтворити роздвоєння персонажа. Прийомами психологічного відтворення особистості є контраст, пейзаж, зовнішнє та внутрішнє портретування та ін. Композиція роману, для якої характерний чіткий поділ на дві частини, підпорядкована відтворенню дуалізму героя. У першій частині Саша – «юноша красивый и чистый», обраний долею «на утоление страстей и мук своих, открыла ему сердце для вещей зовов, которые не слышат другие, и жертвенной кровью его до краев наполнила золотую чашу» [13, с.73]. Саша бере на себе страждання інших людей, і цю особливість героя інтуїтивно відчують оточуючі.

Почуття «великого покоя и необъятного счастья», характерне для дитинства Саші, живилося любов'ю ближніх – матері, сестри, Жені Егмонт, але в процесі становлення воно змінювалось «тайной тоской», «смертельной усталостью души», «ожиданием чего-то особенного и страшного», що повинно неодмінно статися. Період невизначеності і сум'яття закінчується появою Колесникова, який «відкриває очі» Саші на його земне покликання: споконувати гріхи батьків, принести в жертву своє «чистое сердце».

Мотив жертвності є визначальним для даного роману: герої відмовляються від особистого задля загального. Саша Погодін приносить у жертву все своє попереднє життя, прирікає себе на поневірання; Колесніков, що володів винятковим за красою і силою голосом, відмовляється від кар'єри співака, Андрій Іванович, «матросик», віртуоз гри на балалайці, соромиться свого дару, намагається загубитися серед розбійників.

Жанровою домінантою другої частини є психологізм, який відтворюється через монологічне мовлення. Два останні розділи першої частини «На распутье», «Душа моя мрачна» визначають тональність другої частини. «Зловещие перемены», «молчаливая пустота» супроводжують Жегульова до останніх його днів, душу героя крають страшні здогади: «Нужна ли была его жертва?... Кому во благо отдал он свою чистоту?» [13, с.201]. Герой знаходиться у роздумах: чи не помилився він із життєвим вибором, відкинувши любов до близьких, стає суворим і похмурим, чужим навіть для своїх. Життя Жегульова закінчується трагічно.

За схожим принципом, але залучаючи інші жанрово-стильові прийоми, І.С.Шмельов вибудовує «духовний роман» «Пути небесные» (1937-1948), у якому втілено індивідуально-авторський міф про «святую мученицю».

Жанр роману «Пути небесные» визначити досить складно. Дослідники майже однастайні в тому, що це «духовний роман», створений на основі методу «духовного реалізму» [388, с.3-6], збагачений новими тенденціями літератури початку ХХ століття. Ми визначаємо роман як духовну біографію, для якої характерний жанровий синтетизм.

Художній час, як і у романі Л.Андреева, точно датований: події відбуваються в кінці березня 1875 року, закінчуються – «в ночь на 31 июля, 1877. Уютово. Звездный ливень» [400, с.584]. Художній простір є надісторичним, універсальним, хоча й характеризується історичною конкретністю. Основний конфлікт відбувається в метафізичному просторі, у душах золотошвейки Дар'ї Іванівни Корольової та інженера-механіка Віктора Олексійовича Вейденгаммера. Г.Струве хоча і відгукувався критично щодо роману І.Шмельова, проте відзначав оригінальний сюжет і композицію: «...одночасне відтворення подій і переживань в двох різних часових планах – сучасному події і ретроспективному...» [339, с.7].



Роман побудований на перехресті двох хронотопів: реально (земного життя) та ірреального (занебесся), що представлені в романі у тісному взаємозв'язку. Героїня співіснує одразу в кількох художніх площинах: проживає реальне життя (зустрічається з Віктором Олексійовичем, стає його «дружиною», закохується у князя Дмитра Вагаєва, не піддається спокусі і, отримавши настанови батюшки Варнави, доходить до духовного прозріння), занурюється у позареальність (часта втрата свідомості, хвороба, яка асоціюється зі смертю, пророчі сни, що допомагають обрати правильний шлях тощо). Художній метод Шмельова ґрунтується на протиставленні реального («наукового») тлумачення подій і духовного, тому чудесне – у творі реальне і таке, що не піддається сумнівам. Наприклад, чудесне зцілення Дариньки (лікар Хандриков відзначав, що зцілення Дариньки – це диво, оскільки «определенно начинавшийся перитонит... растаял! Запишем в анналы, но, конечно, не объясним» [400, с.313]. Героїня одужала, але залишилася безплідною, що стало своєрідною розплатою «за гріх».

Жанровою особливістю роману І.Шмельова є присутність автора-наратора, він імені якого ведеться оповідь. Для «образу наратора» не характерна ані пластична оформленість, ані характерологічна завершеність, але цей образ – «глибина твору <...> його вертикаль», співвідносна глибині авторської особистості; цей образ «сукупність прийомів, що замінить собою твір» [55, с.244]. Уже з самого початку стає зрозуміло, що наратор – близький друг Віктора Олексійовича, який довіряє йому найпотаємніше: «Эту чудесную историю – в ней земное сливается с небесным – я слышал от самого Виктора Алексеевича, а заключительные ее главы проходили почти на моих глазах» [400, с.282]. Не лише автор веде оповідь, часто він використовує прийом «відсторонення», коли його голос стихає, і оповідь переходить до того чи іншого персонажа. Словами-лейтмотивами стають дієслова: «згадував», «розповідав», «називав», «говорив» тощо. Відбувається зміщення наративного фокусу, сюжет доповнюється новими емоційними штрихами, відмінними від авторського ракурсу. Автор у шмельовському романі відіграє сюжетоутворювальну функцію, оскільки саме він суміщає між собою часопростори провідних персонажів.

Для шмельовської оповіді характерним є поєднання трьох шарів часопростору: минулого, майбутнього і теперішнього.

Головні герої існують у теперішньому часі, «зараз» і «тепер» відбувається їхнє духовне зростання, однак протягом твору читач отримує біографічну довідку про героїню. Постійні алюзії в минуле – провідна особливість роману І.Шмельова. Задля досягнення максимальної психологічної напруги автор часто звертається до минулого, зміщує погляд у давнину. Наприклад, протягом оповіді, подібно зразкам сентименталізму, розкривається таємниця народження героїні.

Автор не лише занурюється в минуле, але й поринає у майбутнє, що спричиняє ретардацію наративного часу. Авторські роздуми набувають документалізму (посилання на монументальну працю Дарії Іванівни Корольової «Посмертна записка до ближнього» та майбутні щоденники Віктора Олексійовича).

Часопросторова реальність роману глибоко релігійна, оскільки духовне стає невід'ємним компонентом буття. Промисел, Доля (у творі План) визначає буття: «его вело», «чертился план», «выполнялось назначенное» [400, с.386]. Це пов'язано передовсім із релігійними віруваннями самого автора, які безперечно впливають на стилеві особливості твору. Наявність внутрішнього бачення передається з допомогою виразів: «я знаю», «я вижу», «я ведаю», «мне ясно» тощо. Вони несуть в собі інформацію, яку письменник «бачив» своїм «духовним оком», що була для нього надто важливою» [315, с.85]. Тому всі дива органічно вписуються в часопросторовий континуум роману. Наприклад, поява померлої матінки Агнії, яка своєю порадою відвертає вихованку від духовного падіння, в рамках авторського методу не сприймається як метафора, умовність чи галюцинація. Це існуюча реальність: «Осиянная святым светом, исходившим от явленного лика, вознесённая радостью несказанно играющего сердца, Даринька услышала: «а ты, сероглазая моя... в церковь пошла бы, помолилась... воскресенье завтра!» И стала гаснуть» [400, с.390]. Спасіння Дариньки від самогубства перед її зустріччю із Віктором Олексійовичем у березневу ніч подається автором як реальне втручання святості в земне життя (розділ «Чудесне» у другому томі) – появою святиителя Миколая.

Сюжетний дуалізм, який розкривається за допомогою полярних хронотопів, виявляється і в лейтмотивах твору: верх – низ, земля – небо, Бог – Диявол тощо. Навіть фізіологічні стани персонажів пояснюються через релігійне: у стані душевного підйому людина особливо схильна до бісівського впливу.

Віктор Олексійович замислюється над цим і згадує, що після духовного просвітління його долають протилежні відчуття, які призводять до прірви. Герой намагається покінчити з життям: «И в неопределенный миг, в микромиг, не умом, я постиг, в чем-то... каким-то... ну, душевным, что ли, вот отсюда идущим чувством?.. – Меня ослепило, оглушило, опалило, как в откровении: дальше уже нельзя, дальше – конец человеческого, предел» [400, с.285]. Даринька теж у миті найбільшого хвилювання впадала в «молитовні транс», втрачала свідомість і ніби жила іншим життям, піддаючись спокусі. «В те дни Даринька как бы утратила сознание, – рассказывал Виктор Алексеевич. Помнила очень смутно. Мгновениями «как бы обмирала» [400, с.402].

Мотиви знаку, дива відіграють у романі сюжетоутворювальну роль, хоча, на думку Г.Струве, в романі їх надмірна кількість, що послаблює сюжетну дію, відволікає та стомлює читача [339]. Мотив знаку виводить роман на інший рівень – метафізичний, де особливо значущою є ірреальність, яка дозволяє заглибитися у підсвідомість. Знаки, що подаються героям, це знамення, своєрідне нагадування про духовне і вічне. Захоплення Віктора Олексійовича угоркою в зеленому оксамиті трактується автором як бісівська спокуса, захоплення чумою: не випадково в думках героя зринають пушкінські рядки «И девы-розы пьем дыханье – / Быть может – полное Чумы!» [400, с.398]. «Попереджувальними» у романі є й «віщі» сни героїні, які допомагають їй не схибити, а прийняти правильне рішення. Диво, випадковість у кульмінації сюжету рятує Дариньку від помилкового кроку, додає сил подолати спокусу. Своєрідний знак (удар двірника Карпа при закритті воріт) рятує героїню від гріхопадіння та спонукає до морального прозріння.

У романі напрочуд гучно звучить мотив душі, відтворений в християнських традиціях: «ареною боротьби світла й мороку». Літературознавець О.Сорокіна зазначала, що мотив спасіння людської душі – центральна проблема роману, яка підпорядковує фабулу твору. На думку дослідниці, глибока релігійно-філософська ідея осмислюється на життєво достовірному матеріалі: реальні прототипи і події, побутові замальовки Москви 1870-х років, доби в цілому [331]. В «звичайних» умовах випробовується душа «маленької» людини. Героїні вдається уникнути падіння: вона жертвує своєю пристрастю до Дмитра Вагаєва. Від гріха її знову рятує «знак», «хресний сон»: вона побачила своє

розп'яття на хресті. Відтворення земних випробувань Дариньки ріднить її із героями життійної літератури, які, зрікшись життєвих благ, присвятили своє життя Господу.

«Сум'яття» в душі героїні подається крізь призму мудрості святих подвижників: «Ей выпало искушение. С ней случилось, как говорят подвижники, «помрачение»: её душа уснула. Это было как бы поущение, «во испытание». – И это было нужно» [400, с.388]. Символічними є назви розділів першого тому: «Искушение», «Грехопадение», «Соблазн», «Наваждение», «Прельщение», «Злое обстояние», «Обольщение», «Метанье», «Диавольское поспешение», «Отчаяние», «Прелесть», але й «Вразумление», «Послушание», «Преображение» та ін., які втілюють характерний авторський прийом – розкриття смислу оповіді через релігійні ремінісценції й алюзії. Назви акумулюють ідейну змістовність кожного розділу, спонукаючи реципієнта до роздумів. На думку автора, випробування людині необхідні для пробудження тих внутрішніх зусиль, без яких неможливе досягнення «шляхів небесних»: «Не грех тут, а нужно так, для чего-то нужно» [400, с.307]. Герої немовби проходять всі круги пекла у боротьбі за духовну свободу, яка становить основу буття особистості.

Релігійний інтертекст в романі доволі широкий. Назва твору містить у собі певний «код»: через боротьбу і страждання духу і тіла, через подолання гріховності, гордині і темряви – до життя з Богом. Інтертекст відіграє важливу імагологічну роль. Мова Дариньки насичена релігійними ремінісценціями, за допомогою яких розкривається душевний стан героїні: «Метельную эту ночь Дарья Ивановна отметила в «записке к ближним»: «Душе моя, душе моя, возстани, что спиши, конец приближается». «Приближался конец сна моего. Как в страшном сне обмякают ноги, так и тогда со мной. Я вязла, уже не могла бороться, и меня усыпляло сладко, как усыпило в метельную ночь, когда мы мчались от одной ямы на другую. «Боже мой, к Тебе утренюю: возжажда Тебе душа моя» [400, с.360]. У «Записці...» введено дві прямі цитати, які відтворюють душевний стан героїні: перша – із покаянного канону Андрія Критського, що читається в перший тиждень Великого посту, друга – із псалма, що звучить у храмах щоденно. Таких запозичень у романі багато, оскільки героїня дотримується церковних заповідей, її життя – це своєрідний «життєпис святої».

Загалом у романі автор активно сповідує релігійну філософію: релігійні ідеї В.Соловйова (ідея єдності, соборності людини, ідея «світової душі», концепція боголюдства); філософію воскресіння (Пасхи) М.Федорова, оспівує людину, «творіння Боже» за філософією С.Булгакова, відтворює вчення М.Лоського про макро- та мікроантропоцентризм християнського світобачення, вводить тези С.Франка про «незбагненність» та «трансраціональність» божественної сутності. Дані релігійні ремінісценції дозволяють віднести твір до агіографії – жанру, «на якому відбулось прагнення інтерпретувати феномен святості та образ святого» [51, с.31]. Це своєрідна «біографія» святого, що передбачає зображення людини як майбутнього святого, наділення героя ознаками божественності, хронологічне подання долі персонажа з метою увиразнення складності його шляху до святості, часте цитування або використання біблійних алюзій, протиставлення тіла – духу, тілесності – духовності, добра – злу, сакрального – демонічному, людського – божественному, використання відповідних мотивів, й есхатологічних зокрема (мотив ангела, дива, Страшного Суду тощо), змалювання видінь сакралізованого персонажа тощо [51, с.32-33]. Дані ознаки наявні й у романі І.Шмельова «Пути небесные», що дозволяє віднести аналізований твір до новітніх зразків агіографічної літератури.

Ще одним твором, у якому біографічна складова є першочерговою, є роман В.Набокова «Дар» (1937), що має поліжанрову природу та характеризується амбівалентністю прочитання. Дослідники неодноразово наголошували на поліжанровості структури даного роману (М.Афанасьєв, М.Липовецький, Б.Бойд, Ж.Нива, П.Тамма, І.Паперно, О.Сконечна та ін.), визначаючи його як роман-матрьошку (С.Давидов) [112], роман-енциклопедію (Г.Майорова) [224], дзеркальну енциклопедію (І.Сухих) [342], роман-ребус-загадку (Ю.Апресян) [16], роман-кросворд (Нора Буке) [59] тощо. Літературознавець І.Сухих зазначає, що «Дар» – «рідкісна навіть для автора «Дара» енциклопедія жанрів, мікрожанрів, псевдожанрів» [342, с.220]. Структура роману В.Набокова досить складна, однак попри мозаїчність хронотопу, «Дар» відзначається органічною єдністю.

Основним чинником при визначенні жанру даного твору є хронотоп, що має багаторівневу структуру. «Принцип організації романної структури «Дара» стає принципом кодування, а сама структура тексту нагадує структуру кросворда» [59, с.174].

Роман складається з кількох хронотопів, органічно поєднаних жанровим змістом: ідилічного, екзотичного, історичного, соціально-побутового. Домінантним стає соціально-побутовий хронотоп, стрижневим образом якого є Федір Костянтинович Годунов-Чердинцев, деміург, що творить художню реальність. Ідилічний часопростір стає відбитком минувшини, проглядається у споминах головного героя про дитинство та полишену країну, асоціюється з безтурботним раєм. Екзотичний хронотоп ініціює паралельну реальність, центральним героєм якої є батько-мандрівник Годунова-Чердинцева. В історичному хронотопі подається життєвий і творчий шлях М.Г.Чернишевського, критика, письменника, суспільного діяча середини ХІХ століття. Необхідно відзначити деміургічну складову особистості головного героя, оскільки саме його свідомість вимальовує декілька антитетичних реальностей. Наратор поринає у спомини, що характеризуються ідилічністю, творить в уяві цілий екзотичний світ, створює панорамний відбиток доби ХІХ століття.

Соціально-побутовий хронотоп стає стрижневим і пов'язує між собою різні шари роману. Символічно видається назва твору: «Дар» як символ творчості дає можливість авторові пов'язувати реальні та ірреальні хронотопи. Кожен із хронотопів деталізований і має певну систему образів: в екзотичному центральною постаттю є батько Годунова-Чердинцева, в ідилічному – члени родини (батько, мати, сестра головного героя, малий Федір), друзі, знайомі, в історичному – реальні та вигадані герої ХІХ століття, основним серед яких є М.Чернишевський, у соціально-побутовому – сам митець, Федір Годунов-Чердинцев, емігрант-письменник, представник німецького соціуму початку ХХ століття. Між різними видами хронотопів існують семантичні алузії (Годунов-Чердинцев, Микола Гаврилович Чернишевський, Чернишевський Яша тощо).

Соціально-побутовий хронотоп, в якому існує головний герой роману, стає доміантним у романі. Герою не комфортно у межах даного часопростору, тому константним є мотив відчуження, що актуалізує мотив самотності, який проглядається уже в перших рядках. «Не дай Бог кому-либo знaть эту ужасную унижительную скуку, – очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей, неизбежность бессонницы на этой кушетке!» [265, с.9]. Соціально невизначеність не влаштує героя та призводить до

психологічних зрушень у його свідомості. Рід діяльності, репетиторство у реальному житті, вносять дискомфорт у спокійний плін буття. «Вдруг неприятное чувство опаздывания заменилось в душе Федора Константиновича отчетливым и каким-то нагло-радостным не явится на урок вовсе, а слезть на следующей остановке и вернуться домой, к недочитанной книге, к внежителейской свободе, к блаженному туману, в котором плыла его настоящая жизнь» [265, с.75]. Для соціально-побутового хронотопу характерний мотив ностальгії, що підтримує у свідомості героя психологічне невдоволення. Показовими стають роздуми героя щодо берлінця, який їхав з ним у трамваї: «<...> взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, умирающей нации) и отчетливо знал, за что ненавидит его» [265, с.73]. Підсвідомість героя вимальовувала з особливою експресією психологічний портрет німця, однак розпізнавши у своєму супутникові російського емігранта, персонаж відчуває найтепліші почуття.

У соціально-побутовий хронотоп органічно вписується хронотоп міста (Берліна) з певними топосами: Груневальд (Берлінська зона відпочинку), квартира Федора Костянтиновича, трамвай, квартира Чернишевських тощо. Ієрархічно найвище в структурі топосів стоїть Груневальд, у якому органічно поєднано дві стихії: природи та цивілізації. У даному часопросторі межі соціально-побутового хронотопу розмиваються, тому герою комфортно перебувати в означеній зоні, де часом втрачається почуття реальності: «Выбрав тайный затончик среди камышей, Федор Костянтинович пускался вплавь. Теплая муть воды, в глазах искры солнца. Он плывал долго, полчаса, пять часов, сутки, неделю, другую. Наконец, двадцать восьмого июня, около трех часов пополудни, он вышел на тот берег» [265, с.302]. Отже, Груневальд стає міні-хронотопом, вписаним в соціально-побутовий хронотоп, наділений просторово-часовою цілісністю, полярною берлінському хронотопу.

У соціально-побутовому хронотопі розпізнаються й ознаки ірреальності, оскільки константним є образ долі, що скеровує життєвий цикл Федора Костянтиновича, та оніричність простору. Інстинктивно герой промовляє: «<...> что скрывается за всем этим, за игрой, за блеском, за жирным, зеленым гримом листвы? А что-то ведь есть, что-то есть! И хочется благодарить,

а благодарить некого. Список уже поступивших пожертвованих: 10 000 дней – от Неизвестного» [265, с.295]. Оніричність, що виявляється через сни, галюцинації, виводять свідомість героя на метафізичний рівень та дозволяє вільно пересуватися між просторовими топосами. «Якісною ознакою, що вирізняє хронотоп «Дару», є його принципове тяжіння до неперервності, нескінченності» [255, с.100]. Соціально-побутовий хронотоп стає центральним хронотопом роману з максимальною кількістю героїв, просторових площин, найвищою щільністю часу та максимальним об'ємом. Даний хронотоп не є витвором фантазії, тому головний герой може впливати на нього.

У намаганні відійти від соціально-побутового часопростору, автор сублімується на творчості. Не випадковими у романі стають інші три типи хронотопів: ідилічний, екзотичний, історичний. Примарні (ілюзорні) [255, с.102] хронотопи взаємопоеднані та витворені свідомістю головного героя, який реально існує в соціально-побутовому хронотопі, конкретніше топосі Берліна. Кожен із примарних хронотопів віддзеркалює підсвідомість головного героя та слугує для творчості, написання книги про буття. Ідилічний хронотоп пов'язаний із минулим та проектується крізь свідомість головного героя за допомогою поетичного слова, збірки віршів Годунова-Чердинцева, що цитується на сторінках роману. Екзотичний хронотоп нерозривно пов'язаний з ідилічним хронотопом і вималюваний крізь роздуми головного героя про ще не написаний роман про батька. Історичний хронотоп ґрунтовно представлений у книзі «Життя Чернишевського», вкрапленій у полотно роману. Ілюзорні хронотопи стають антитетичними соціально-побутовому, в якому існує герой-деміург.

Ідилічний хронотоп вбирає в себе минуле головного героя, безтурботне дитинство на російській землі, в родовій садибі Льошино. Дослідник О.Долінін зазначав, що «подібно Цинциннату (головний герой роману В.Набокова «Приглашение на казнь» – Т.К.), Федір Годунов-Чердинцев відтворює в пам'яті образ своїх Тамариних Садів – ідилічної, передреволюційної садиби Льошино, намагається розгадати таємницю батька, марить про «там» і сподівається залишити слід по собі хоча б у своїх книгах» [119, с.3]. Ідилічний хронотоп характеризується статичністю, незмінністю, широтою відтворення, тяжіє до монументальності. «Он шел мимо валуна, мимо низеньких елок, становившимися совершенно круглыми под бременем снега: снег падал прямо и



тихо, мог падать так три дня, пять месяцев, девять лет» [265, с.71]. На застигності даного часопростору, що часом нагадує світліну, наголошував й сам автор: «Воспоминание либо тает, либо приобретает мертвый лоск, так что в замен дивных привидений нам остается веер цветных открыток» [251, с.17].

Хронологічна складова даного хронотопу конкретизована: це час від народження героя: «Наш поет родился двенадцатого июля 1900 года в родовом имени Годуновых-Чердынцевых: «Лешино» [265, с.13], до зникнення батька та вимушеної еміграції (середина 1919 року). «Мы прождали его (отца – Т.К.) два лета, до зимы 19-го года» [265, с.122], «В течение полугода (до того как дядя Олег почти насильно нас перевел за границу) мы пытались узнать, как и где он погиб, да и погиб ли» [265, с.123]. Ідилічний хронотоп локалізований і представлений декількома локусами (Льошино, Петербург), характеризується статичністю та динамізується свідомістю головного героя.

Тісно переплетений з ідилічним екзотичний хронотоп, який надихає героя на творчі здобутки: «От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысяч книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливок коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и кабалистики латинских имен жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось – вот сейчас тронусь в путь. Оттуда я и теперь занимаю крылья» [265, с.104]. Екзотичний світ характеризується ілюзорністю, чарівністю, змінністю, має циклічний час (сезонний, добовий тощо): «Весна ждала нас в горах Нянь-Шаня» [265, с.109], «Близится вечер, натягивая тень на горные скаты» [265, с.107]. Зближення ідилічного та екзотичного хронотопу відбувається не лише за рахунок циклічності часу, але й завдяки провідному персонажу, батьку Годунова-Чердинцева, вченого-ентомолога, що бере участь в наукових експедиціях топосами Азії, Монголії, Китаю, Тибету тощо. Даний тип хронотопу характеризується первісністю, оскільки максимально зближує людину з навколишнім середовищем, не зруйнованим надбаннями цивілізації. У даному часопросторі актуалізується мотив потойбіччя, пов'язаний зі зміщенням фізичних законів: «Деревья казались ботаническим бредом: белая с алебастровыми ягодами рябина или береза с красной корой» [265, с.110]. Батькові Годунова-Чердинцева комфортно в даному просторі, «он был счастлив среди еще недоназванного мира, в котором он при каждом шаге безымянное

именовал» [265, с.108]. Для даного хронотопу константним стає мотив мандрів. Дорога виконує динамічну функцію, оскільки саме вона дозволяє виконувати герою просторові переміщення, з нею пов'язані найважливіші етапи життя батька Федора Костянтиновича. Переміщення у просторі, нові відкриття визначають буття героя. Конкретизуються й основні топоси, в яких Годунову-Чердинцеву-старшому довелося побувати: Ордос, Лоб-Нор, Куку-Нор, «Зоряний насип» тощо. Подаються й часові межі екзотичного хронотопу: від народження головного героя – до його дев'ятнадцятиріччя, моменту зникнення батька.

Мотив батька як носія «творчого» начала є константним у романі та таким, що принизує усі типи хронотопів: в ідилічному та екзотичному – фактично, в інших – як «еталон» творчої особистості, що надихає головного героя на звернення. Образ батька у свідомості Федора зіставляється з образом російського класика – О.Пушкіна, поетичного «батька»: «От прозы Пушкина он перешел к его жизни, так что в начале ритм пушкинского века мешается с ритмом жизни отца» [265, с.88]. Не випадково опис експедиції батька – вченого-ентомолога в Азію, Монголію, Китай, Тибет мають паралелі із дорожніми записками Пушкіна – мандрівника Кавказом.

Апеляція до батька як носія «відображення» «золотої доби» стає тією «крапкою у круговому русі роману, від якої відходять «радіуси» персонажів, мікросюжети, тексти-«матрьошки», що є нескінченними» [416, с.88]. Батько в романі стає тим «стрижем», до якого відбувається повернення героя, та постаттю, що визначає особистісні цінності. Фази метасюжету (спомини героя про рідну садибу у дореволюційній Росії, перша книга віршів, нав'язана споминами, роздуми щодо творчості корифеїв російської літератури (Пушкіна, Гоголя), зацікавленість долею Чернишевського, зустріч із Зіною Мерц) поєднуються постаттю батька, що стає не лише еталоном високоосвіченої особистості, але й має автобіографічні риси.

Образ батька є визначальним в ілюзорних хронотопах, водночас він пов'язаний з потойбічними мотивами. Основною темою, до якої повертається Годунов-Чердинцев-старший у своїх роздумах, стає тема реальності-нереальності існування «я» і світу. Федір Костянтинович у спогадах констатує, що реальна причина мандрів батька полягає передовсім у розкритті таємниці реальності: «Мне иногда кажется, что <...> удаляясь в свое пу-

тешестве, он не столько чего-то искал, сколько бежал от чего-то, а затем, возвратившись, понимал, что оно еще с ним, в нем, неизбежное, неисчерпаемое» [265, с.104]. Невипадково родом батьківських занять стає ентомологія, наука, що передбачає занурення в чарівний світ метеликів, що існують за своїми, індивідуальними законами. Фізіологічні особливості даного виду із енциклопедичною точністю представлено на сторінках роману [265, с.100]. Тому ілюзорність загибелі батька є знаковою і такою, що породжує вільний наратив.

З мотивом батька пов'язаний мотив повернення, що характерний для роману як на макрорівнях (фізичне повернення батька із мандрівок, метафізичне повернення героя у минуле, циклічне повернення у творчості (домінування поезії, прози)), так і макрорівнях (формально роман створений за принципом кола). Фінал роману повертає читача до початку, фактично заперечуючи попередню оповідь. «Множинність прочитання зумовлена як кільцевою композицією, так і структурним принципом кодування» [59, с.181]. Відновлення тексту відбувається поступовим поверненням до нього. Основним даром Годунова-Чердинцева стає «вроджена здатність передбачати майбутнє» [7, с.137]. «Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем они будут. Вспомню окончательно и напишу» [265, с.174]. Герою залишається лише занотувати готовий твір із підсвідомості, увіковічнити його на папері. Фінал роману сповнений надії, що персонаж розпочне оповідь про батька, його мандрівки, що закріплює структуру твору і повертає читача до екзотичного хронотопу.

Життєпис М.Г.Чернишевського, що вийшов з-під пера Федора Годунова-Чердинцева, має риси історичного хронотопу з детально прописаними часом і простором. У даному часопросторі ґрунтовно відтворено минувшину, російську дійсність середини ХІХ століття, подано зріз суспільно-політичних настроїв населення, змальовано окремі постаті людей на тлі передреволюційної доби. Художній час, що має біографічні риси, протікає плавно, без прискорення чи ретардації, з детальною хронологією: «Итак: 10 мая 55 года Чернышевский защищал в университете уже знакомую нам диссертацию, «Отношение искусства к действительности», написанную в три августовские ночи» [265, с.212], або «4-го мая 64 г. приговор был объявлен Чернышевскому, а 19-го, часов в 8 утра, на Мытнинской площади, он был казнен» [265,

с.250]. Плавність часового плину, наявність датування надає роману глибокої достовірності, документальної точності.

Художній простір чітко структурований і наповнений топомами, що знаменують певні віхи життя М.Чернишевського. Кожен топос – це певний період життя, що відтворює становлення особистості: Саратов (народження), Петербург (навчання), Саратов (одруження та викладацька діяльність), Петербург (викладання, журналістська діяльність, роман «Что делать?»), Сибір (каторга), Астрахань (переклад «Всеобщей истории Георга Вебера»), Саратов (смерть). Часте переміщення між топомами актуалізує мотив дороги, що є визначальним для даної площини.

Дія відбувається на території Російської імперії, де початковою і фінальною точкою стає Саратов, тобто просторова сітка витворює коло, що уособлює всезагальну замкненість, камерність структури історичного хронотопу. Даний часопростір легко входить у соціально-побутовий завдяки певній ізоморфності, подібності, передовсім у філософському плані (домінантною є діалектика стосунків людини і світу). Обидва хронотопи репродукують складний шлях людини в соціумі. Найважливішими стають проблеми взаємин особистості й натовпу, людини і світу, російської та європейської культури в умовах еміграції тощо.

Художній час роману загалом характеризується неперервністю та розширенням, оскільки поєднує декілька віддалених хроносів: М.Чернишевський жив і творив у середині XIX століття, Федір Костянтинівич зростав в Росії на початку XX століття, Годунов-Чердинцев-старший, хоча представляє XX століття, однак його спосіб життя та спілкування з представниками культур Сходу дозволяє говорити про особливий «вічний» час, у якому перебуває герой. Дані хроноси поєднані свідомістю персонажа, який існує в XX столітті, пише книгу про М.Г.Чернишевського, часто занурюється у спогади та роздуми щодо долі батькамандрівника. Зникнення батька актуалізує мотив безсмертя, оскільки немає документального підтвердження загибелі Годунова-Чердинцева-старшого. Даний мотив розкривається у різних часових площинах: «безсмертя» пам'яті про дитинство, «безсмертя» Чернишевського, примарне «безсмертя» батька, «безсмертя» Годунова-Чердинцева у російській літературі дає можливість говорити про спадковість часу та часову неперервність буття.

У змістовному плані ірреальні («екзотичний», «ідилічний», «історичний») хронотопи взаємопов'язані. Так, первісність і природність екзотичного часопростору стають прокляттям для М.Чернишевського в хронотопі історичному. Ідилічний і екзотичний хронотопи співвіднесені через персонажів: батька Годунова-Чердинцева, самого героя, його матері, а також через близьку часову локалізацію (кінець XIX – початок XX століття). Історичний та ідилічний хронотопи зіставляються крізь минуле і характеризуються замкненістю, закінченістю, тоді як екзотичному – притаманний вільний нарратив, що передбачає відкритість фіналу. Ірреальні хронотопи взаємопов'язані, оскільки спроектовані свідомістю головного героя та мають (або можуть мати) продовження на сторінках його творів. Соціально-побутовий хронотоп, що належить до реального типу, характеризується значним впливом на особистий простір героя та кільцює ірреальні хронотопи.

Особливо актуальним у романі стає особистісний хронотоп головного героя, що відзначається гармонійністю, цілісністю. Літературознавець І.Сухих зазначає: «На вістрі, в центрі цього багат шарового «дзеркального» роману» (Ж.Нива), органічної книги, хору голосів стоятиме Федір Годунов-Чердинцев – вигнанець, людина без певного роду заняття, поет» [343, с.277]. Для біографічного часу героя не характерні механічність, безцільність існування, його творчий дар (ірреальність) здатен вплинути на дійсність, наситити її колористикою. Протягом твору особистісний хронотоп дещо змінюється, оскільки є підпорядкованим внутрішньому творчому існуванню: задуму та написанню нових творів, що є певними віхами духовного становлення головного героя. Особистісний час у романі поділяється на цикли, періоди створення чергового художнього твору, і стають щоразу новою сходинкою до становлення особистості.

Розглянувши хронотопічну складову означеного роману, можна з упевненістю сказати, що біографізм є жанровою домінантою твору. «Дар» – першочергово біографічний роман» [59, с.139], де часом вбачаються автобіографічні ознаки. У фіналі роману Годунов-Чердинцев розповідає Зіні, що хоче створити «автобіографію, с массовыми казнями добрых знакомых» [265, с.328], тобто занотувати ідилічний, екзотичний та соціально-побутовий хронотопи. Оповідна цілісність зумовлюється жанром. Біографія митця реалізується не лише в побутовому, але й у

творчому плані. Статусу біографічних фактів набувають прочитані або створені письменником твори, його враження, спогади, сни, відчуття. В одній площині знаходиться минуле й теперішнє, реальне й ірреальне, записане та осмислене. Реальність та ірреальність, перетворені творчою свідомістю, трансформуються у текст біографічного роману. Ознаки біографічного жанру проглядаються на усіх часопросторових рівнях: у віршах про дитинство автора, повісті про Яшу Чернишевського, романі про батька, що вимагає «много точных сведений и очень мало семейной сентиментальности» [265, с.87], безпосередньо роману «Жизнеописание Н.Г.Чернышевского».

Роман стає розлогою метафорою творчості та має поліжанрову природу. Герой – молодий письменник, що мріє створити шедевр. У романі простежується шлях його творчого становлення. Жанрова своєрідність визначається автором і втілюється у жанрах-вставках, що наповнюють даний твір, органічному поєднанні літературних стилів (наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, розмовно-побутового, художнього). Актуальною для роману є жанрово-родова дифузія, оскільки ліричні та драматичні тексти органічно вписуються в епічну оболонку твору. Ліричності оповіді додають ранні поезії героя, які цитуються протягом усієї оповіді та є жанрово незалежними. У романі наявні й ознаки драматичних жанрів, зокрема «філософська трагедія» письменника-емігранта Германа Івановича Буша, що є пародією на символічну драму. Діалог між батьком Федора Костянтиновича та дядьком Олегом прописаний репліками, характерними для сценічного мовлення.

Фінал роману поданий ритмізованою прозою: «Прощай же книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [265, с.330]. Оповідь про самогубство Яші Чернишевського є жанром-вставкою, самостійною жанровою одиницею, що може існувати поза межами даного роману.

Автономним жанром-вставкою стає книга «Життя Чернишевського» Федора Годунова-Чердинцева, в якій поєднано ознаки життя і пародії. У четвертому розділі кількість жанрових

вкраплень значно збільшується, оскільки сам розділ є автономною жанровою одиницею. З іронією розглядається життєвий і творчий шлях письменника на фоні російської дійсності середини ХІХ століття. Чернишевський стає духовним учителем різних поколінь революціонерів, які зруйнували ту Росію, яку любив не лише герой роману, але й сам автор. Книга про М.Чернишевського, безперечно, належить до «малих» літературних жанрів (повість, новела, есе), однак її жанрова приналежність викликає дискусії літературознавців й наразі. Ми схильні окреслити даний жанр як есе, що передбачає «невимушено-вільне поєднання повідомлень про одиничні факти, описи реальності, і (найголовніше) роздуми про неї. Дані думки не претендують на об'єктивне трактування та можуть допускати іншу точку зору. Есеїстика тяжіє до синкретизму: художнє тут легко поєднується з публіцистичним і філософським» [379, с.140].

Відтворення історичної реальності в біографії Чернишевського досить специфічне, суб'єктивне, репродукує ставлення наратора до автора роману «Что делать?» і тогочасся загалом. Поряд із реальними героями, подіями існують вигадані, художній простір насичений авторськими роздумами, філософськими сентенціями. Дані ознаки дозволяють віднести дане жанрове вкраплення до жанру есе, оскільки індивідуально-авторське трактування подій межує із філософськими роздумами, передовсім щодо сенсу буття. «Всякая вещь, попадая в фокус человеческого мышления, одухотворяется. Так облагородился расчет материалистов; так материя у лучших знатоков ее обратилась в бесплотную игру таинственных сил. Этические построения Чернышевского – своего рода попытка построить все тот же перпетуум-мобиле, где двигатель-материя движет другую материю. Нам очень хочется, чтоб это вертелось эгоизм – альтруизм – эгоизм – альтруизм <...> но от трения останавливается колесо. Что делать? Жить, читать, думать. Что делать? Работать над своим развитием, чтобы достигнуть цели жизни: счастья» [265, с.252]. У біографії є безліч роздумів публіцистичного характеру, де автор полемізує зі своїми ідейними суперниками щодо болючих питань тогочасся.

Роман насичений «нехудожніми оказіональними вкрапленнями» [224, с.197]: ігровими (розіграш, каламбур, ребус, шарада, анекдот), візуальними (реклама, екфрансіс), інформативними (оголошення, прокламація, маніфест, некролог), науковими

(доповідь, філософський трактат, стаття) тощо. «Дар» є не лише поліжанровим твором, але й стає «енциклопедією творчості» [10, с.314], літературною енциклопедією, де залучена значна кількість творчих особистостей: письменників, літературних критиків, філософів. У романі представлена не лише російська література, але й зарубіжна (близько 150 авторів), органічно вписана у канву художнього полотна: Пушкін, Лермонтов, Гоголь, Гомер, Шекспір, Флобер, Беранже, Рилеєв, Толстой, Сервантес, Скотт, Купер, Свифт, Стерн, Вольтер, Руссо, Адамович, Аксаков, Алданов, Амарантов, Анненський, Антонович, Апухтін, Арістотель, Батюшков, Байрон, Бальмонт, Бакунін, Белінський, Бернс, Боборикін, Блок, Брюсов, Бєлий, Бунін, Бодлер та ін.

Специфічним у романі є ракурс наратора, що характеризується змінністю, хаотичністю. Кожному із часопросторів притаманна множинність ракурсів бачення. У «Дарі» відбувається «демонстративний розподіл «Я» нараторського і «Він» героя, однак за кожним зберігається як авторська, так і персонажна функція, тобто: «Я» – автор, оповідач, письменник – створює образ героя-письменника; «Він» – герой-письменник – у свою чергу створює образ автора оповідача [59, с.141]. «Тех русского окончания папирос, которые он предпочтительно курил, тут не держали, и он бы ушел без всего, не оказись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка. Да, всю жизнь я буду кое-что добирать натурой в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне» [265, с.7]. Чергування-поєднання авторського та персонажного ракурсу актуалізує прийом літературної гри при створенні авторського образу в романному тексті та виключає установку на «правдивість».

В ідилічному, а особливо в екзотичному хронотопі ракурс наратора характеризується хаотичністю, оскільки «принцип організації романної структури «Дара» стає принципом кодування, а сама структура тексту нагадує структуру кросворда» [59, с.174]. Наприклад, експедиція на озеро Куку-Нор подається різнопланово: то крізь ракурс бачення батька («Проведя все лето в горах <...> наш караван направился на восток» [265, с.108], «Мы перешли множество раз хребет» [265, с.110]), то Федора («Иногда он бывал совершенно один» [265, с.108]), то автора («и опять Федор Константинович увидел мертвые и невозможные тюльпаны обоев, рыхлый холмик окурков в пепельнице, отражение лампы



в черном оконном стекле» [265, с.113]). Таке зміщення нараторського ракурсу надає подіям багатоаспектного висвітлення, спричиненого ірреальністю сприйняття.

Таким чином, попри значну жанрову різноспрямованість, означені романи можна віднести до одного типологічного ряду. Біографічна складова є домінантною в усіх модифікаціях, оскільки в основу оповіді покладена історія становлення особистості. «Житійний роман» Л.Андрєєва та «духовний роман» І.Шмельова є жанрово спорідненими, оскільки кожен з них ґрунтується на авторському міфі про «обранця Божого». Жанровою домінантою обох романів є мотив жертвовності та становлення людської душі, однак у творах він трактується по-різному. Герої «житійного роману» допускають усі методи боротьби задля досягнення мети, у «духовному романі» провідне місце відводиться мотиву душі людини, яка є ареною боротьби протилежних сил та здатна протистояти спокусам. Мотиви дива, «знаку», «плану» є жанровими константами і впливають на метафізичний простір, що є провідним у даних романах. Дещо осторонь від означених романів стоїть «Дар» В.Набокова, в якому релігійні мотиви не виводяться у домінантну позицію, що призводить до послаблення ірреальності. Однак у даному типі роману, який ми визначаємо біографічно-психологічним романом про роман, збільшується значення психологізму, що задіює ірреальність. Підсвідомість героя-деміурга існує у метафізичному світі, що характеризується ідилічністю, екзотичністю. Збільшується вага і особистісного «я», підсилюється значення особистісного хронотопу, який у становленні героя є визначальним. Біографічна складова проглядається й у жанрі-вставці, повісті Федора Годунова-Чердинцева про класика російської літератури М.Г.Чернишевського, поданої за допомогою іронії та пародії. Біографічна складова в аналізованому романі має подвійну структуру, оскільки паралельно подано два життєписи, хронологічно віддалені один від одного та змальовані на тлі своєї доби.

\*\*\*

Для літератури початку ХХ століття характерною є наявність типу роману, що ґрунтується на біографічному модусі, домінування якого позиціонується передовсім складною історичною ситуацією, що має відтворити особистість у складний

перехідний період. У біографічному романі автор-наратор спонукає реципієнта брати участь у сюжетотворенні, оскільки сюжет твориться у формі сповіді, одкровення, повчання, роздумів, що сприяє залученню читача до вирішення складних проблем буття. На зламі століть домінантним є романи-ідеї, романи-портрети, романи-сповіді, романи-діалоги, що укрупнюють певні сентенції до рівня лейтмотивів та деталізують тогочасся.

Характерною особливістю біографічного роману з домінантним реальним хронотопом («Санін» М.Арцибашева, «Жизнь Клима Самгіна» М.Горького, «Машенька» В.Набокова) є замкненість часопростору: подієва структура чітко окреслена автором і являє собою сукупність індивідуальних часів персонажів, серед яких ієрархічно найвище стоїть індивідуальний час головного героя (Саніна, Самгіна, Ганіна). Герметичність, замкненість художнього простору визначає його камерність, статичність. Хронотоп характеризується соціально-побутовою спрямованістю, однак домінантним є особистісний хронотоп. У просторовому наповненні домінують реальні топоси, час характеризується умовністю, оскільки хронологія подій чітко не витримується. Автор не акцентує увагу на хроносі, час еволюціонує разом з героєм неперервним потоком. Біографічний час розкривається на тлі часу історичного, що окреслюється оповідачем і подається крізь ракурс бачення персонажа. На жанрову модифікацію даного типу впливає позиція наратора, котрий сповідає авторське бачення проблеми. Оповідь ведеться від третьої особи, що дозволяє глибоко і детально проаналізувати внутрішній світ особистості, яка творить всесвіт насколо себе. Деміургічна складова проявляється на рівні епіграфу, мотивної організації, часопростору. У романах даного типу константним стає монологічно-діалогічне мовлення, причому в романі-ідеї, романі-портреті, романі-діалозі сталим є діалогічне, то у романі-спомині – монологічне мовлення.

Біографічні полотна «Сашка Жегулев» Л.Андреєва, «Пути небесные» І.Шмельова прочитуються крізь міфопоетичну традицію, яка актуалізує міфи про «обранця Божого» та «святую мученицю». Хронотоп характеризується нашаруванням, поліфонізмом, що має метафізичний характер (константними є потойбічні мотиви «зову», «знаку» тощо). Мотивна організація представлена антитетичними мотивами «верху» – «низу», «землі» – «неба», «янгола» – «демона», що продукують екзистен-

ційні мотиви (самотності, пустоти, відчаю, жертвності, душі). Фабульний час розглядається у контексті надісторичного й зіставляється з категорією «вічності». Прийомами психологічного відтворення особистості є контраст, пейзаж, зовнішнє та внутрішнє портретування та ін. Недієгетичний наратор займає позицію стороннього спостерігача та створює «життє» однієї особистості.

Біографічне полотно «Дар» В.Набокова має багаторівневу на шаровану часопросторову структуру, в якій органічно поєднуються декілька хронотопів (ідилічний, екзотичний, історичний, соціально-побутовий), які коригуються наратором, постать якого є змінною. Соціально-побутовий хронотоп стає стрижневим і таким, що пов'язує між собою різновекторні хронотопи. Головний герой виконує деміургічну функцію і страє стрижнем, на якому тримається романний сюжет. Топоси локалізовані у конкретних хронотопах та стають етапами становлення особистості. Особливо актуальним у даній модифікації стає особистісний хронотоп головного героя, що відзначається гармонійністю, цілісністю. Художній час, що має біографічні риси, протікає плавно, без прискорення чи ретардації, з детальною хронологією. Плавність часового плину, наявність датування надає роману глибокої достовірності, документальної точності. Мотивна структура чітко визначена та локалізована хронотопами, серед яких домінантними стають екзистенціальні мотиви (відчуження, самотності, ностальгії), просторово-часові (мандрів, дороги) тощо. Ракурс наратора характеризується змінністю, хаотичністю, кожному із часопросторів притаманна множинність ракурсів бачення. Чергування-поєднання авторського та персонажного ракурсу актуалізує прийом літературної гри при створенні авторського образу в романному тексті та виключає установку на «правдивість». Актуальною для різновиду є внутрішньо-ротова дифузія, оскільки ліричні та драматичні тексти органічно вписуються в епічну оболонку твору. Різновид характеризується множинністю жанрів-вставок, взаємонакладанням літературних стилів (наукового, офіційно-ділового, публіцистичного, розмовно-побутового, художнього). Значне жанрове нашарування, характерне для даної модифікації, дозволяє віднести даний твір до метароману, що має феноменологічну природу.

Різновидом біографічного роману є роман автобіографічний, що має на меті підведення підсумків життєвого шляху особис-

тості. У залежності від співвідношення реальності-ірреальності хронотопу автобіографічний роман поділяється на два типи: автобіографія з реальним хронотопом і «Я»-роман. Як правило, перший тип автобіографічного роману твориться письменником у зрілому віці та достовірно, монументально, з певним документалізмом зображує події, свідком яких він був (В.Короленко «История моего современника», М.Горький «Детство. В людях. Мои университеты»). В автобіографічному романі позиція дієгетичного наратора є екзистенційно-суб'єктивною та актуалізує категорію пам'яті. Домінантним у даних модифікаціях є хронотоп «біологічного часу», коли події із життя автора відтворюються з певною хронологією, із залученням внутрішнього психологізму (самоусвідомлення, самопізнання, самоспостереження і самоаналіз стають основними принципами автобіографічної прози). Характеротворення у даних модифікаціях відбувається лінійно з поступовим наростанням особистісної свідомості. Хронотоп вибудовується на реалістичному матеріалі, де провідним мотивом стає мотив мандрів, дороги, що актуалізує мотив самотності. Сюжетний час характеризується лінійністю, що час від часу переривається авторськими вкрапленнями: монологічним мовленням, внутрішнім і зовнішнім портретуванням, ліричними відступами.

«Я»-роман відрізняється від полотен автобіографічного типу із реальним хронотопом, де домінують документалізм, фактографічність, точність у викладенні матеріалу, емоційна стриманість наратора, що передбачає подання історії певної особистості задля збереження пам'яті про неї в колективній свідомості. Автобіографії з ірреальним хронотопом притаманні передовсім емігрантській літературі, яка мала на меті відтворення ідилічних картин дореволюційної країни. Характерними ознаками «Я»-роману («Крещеный китаец» А.Белого, «Жизнь Арсеньева» І.Буніна) стають самодистанціювання та самоаналіз героя, чия наративна позиція збігається з авторською, фрагментація зображення, часова інверсія, аналітичний психологізм, фактографічна «реєстрація» письменником епізодів власного життя в хаосі історичних і культурних подій початку ХХ століття на тлі перебудови громадського і культурного життя, формування нового, «чуттєвого», типу свідомості. Особливості нарації та структури текстів визначаються художніми прийомами і методами модерністських письменників, а саме: плином свідомос-

ті, стилістичною діалогічністю, внутрішньою монологічністю. Використання даних прийомів залежить від традиційності чи новаторства стилю автора та його художніх завдань. Змістова складова у даній модифікації має поліцентричну природу, яка вказує на розщепленість наративного суб'єкта, яка провокує автоматичне утворення комунікативної опозиції «я» – «він» та «знеособлення» автора як наративної інстанції та «винесення» його за межі наративного кола. Дуальність наратора продукує дуальність інших змістовних компонентів: хронотопу, мотивної організації (мотиви батька-матері, сходу-заходу, дитинства-старості), символіки, ейдології тощо. У хронотопах даного різновиду характерним є мотив пам'яті, спомину, який актуалізує слова-лейтмотиви «пам'ятаю», «згадую», «відчуваю» тощо.

## РОЗДІЛ III

# **«ХАРАКТЕР ДІЙСНОСТІ» У НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЯХ ІСТОРИЧНОГО, СОЦІАЛЬНО- ІСТОРИЧНОГО І САТИРИЧНОГО РОМАНУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ**

---

### **3.1. НАРАТИВНА СТРУКТУРА ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ («ХРИСТОС И АНТИХРИСТ (ПЕТР И АЛЕКСЕЙ») Д.МЕРЕЖКОВСЬКОГО, «ПЕТР ПЕРВЫЙ» О.ТОЛСТОГО)**

Історичний роман як жанр має давню традицію. У світовій літературі зачинателем даного романного типу прийнято вважати Вальтера Скотта, твори якого ґрунтувалися на синтезі романтизму і реалізму, відтворювали характери історичних діячів, археологічно та етнографічно детально зображували побут, звичаї, вірування суспільства конкретної доби. Тип роману, створений В.Скоттом, вплинув на розвиток історичного роману в російській літературі першої половини XIX століття (М.М.Загоскін, І.І.Лажечников, О.С.Пушкін, М.Ю.Лермонтов, М.В.Гоголь та ін.). Дослідники (С.Васильєв, Б.Реізов, В.Вацуро, М.Ізмайлов, Б.Сторов) відзначають готичну складову у ранніх російських історичних романах, яка до середини XIX століття відходить, поступаючись місцем історизму як провідному принципу. Однією з вершин російського історичного роману XIX століття вважається роман-епопея Л.М.Толстого «Война и мир» (1863-1868). Паралельно із розвитком класичного історичного

роману, представленого творчістю Л.Толстого, наприкінці століття розвиваються дві самостійні течії історичного роману: історико-авантюрна (Є.А.Саліас, Є.П.Карнович, Вс.С.Соловйов) та історико-етнографічна (Д.Л.Мордовцев). Початок ХХ століття ознаменований появою нових зразків історичного роману.

Термін «історизм» вживається дослідниками досить широко, оскільки «історизм у літературі – художнє осмислення конкретно-історичного змісту певної доби, а також її неповторного вигляду й колориту» [169, с.227]. Д.Лукач наголошує: «Треба заново зрозуміти соціальні та моральні мотиви, що примушували людей думати, відчувати і вчиняти так, як вони робили в історичній реальності. <...> Тому історичний роман повинен за допомогою художніх засобів продемонструвати, що історичні обставини і характери існували саме в такому вигляді» [433, с. 44]. Ю.Адреев у монографії, присвяченій російському радянському історичному роману, наголошує, що історизм, оповідь про минувшину і документальність – визначальні риси історичного роману в його класичному вигляді [14, с.6-7]. Ми дотримуємося усталеного визначення, однак вбачаємо основним завданням історичного роману – якнайповніше відтворення взаємозв'язку індивідуального і загального у певну історичну добу. Жанрове наповнення історичного роману визначають історизм художнього мислення, поєднання загального і конкретного, документалізм як сюжетна основа твору, психологізм як спосіб відтворення історичного буття крізь призму індивідуального переживання, внутрішнього світу особистості. Визначальним в історичному романі є стилеві фактори, що дозволяють відчути колорит доби. Серед них провідне місце посідає наративна структура.

Літературознавці нашого часу активно долучилися до аналізу історичного роману, виокремлення чинників, які б дозволили зробити типологічне зіставлення, зокрема Н.Тамарченко виокремлює авантюрно-психологічний, авантюрно-філософський, народно-епічний різновид [347, с.96], В.Малкіна – авантюрно-психологічну та авантюрно-філософську складову [227, с.126], В.Оскоцький – соціально-аналітичний роман-хроніку, психоаналітичний роман-життєпис, роман-есе, філософський роман-притчу, романтичний роман-легенду [284, с.56], Т.Макаровська вирізняє роман-епопею та історичний роман в залежності від того, наскільки тісно переплелися у творах «історія справи» і «особистий» сюжет [225, с.58], Н.Старикова розрізняє істо-

ричний роман за типом проблематики і характером основного конфлікту (історично-соціальний, історично-біографічний, історично-філософський) [333, с.11]. Історичний роман у нашому дослідженні представлено двома зразками, що ґрунтуються на змалюванні життя однієї історичної особи – російського царя Петра Першого, доба правління якого в російській літературі представлена суперечливо.

Роман «Петр и Алексей» (1905) Д.Мережковського є третім романом циклу «Христос и Антихрист», якому передують «Смерть богів (Юлиан Отступник)», «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», що ґрунтуються на реалістичній традиції та естетиці символізму. Жанр трилогії окреслений дослідниками різнопланово. С.Ільєв, Л.Колобаєва, З.Мінц, Л.Сілард відносять трилогію до «історіософського» жанру, О.Любимова, О.Михайлов, М.Нікітіна називають романи історичними, О.Лавров вбачає в них «історико-археологічний» різновид [194, с.23]. Назви романів вказують на жанровий дуалізм трилогії загалом, де друга частина відтворює історичний підтекст подій, а перша – змальовує «надреальність», що проектується на дійсність. Приналежність роману «Петр и Алексей» до історичного жанру є незаперечним, оскільки автором із документальною точністю змальовуються події петровської доби. Однак, залишаючись «всередині» [244, с.14] історичного документу, автор часто вдається до суб'єктизації. На нашу думку, історична складова є домінуючою у творі, однак особливістю даного роману стає жанровий синтетизм, що характеризується поєднанням різножанрових чинників. Д.Мережковський, посилаючись на фактичний матеріал, міфологізує його та відтворює крізь призму двох ракурсів: історичної правдоподібності та авторської історіософської думки.

Просторово-часова площина роману детально виписана і змальовує петровську добу в ракурсі внутрішньо-сімейних та зовнішньо-політичних стосунків. Наратор у романі виконує ретроспективну функцію та тяжіє до суб'єктивізму. Ракурс бачення автора поєднується із ракурсом бачення численних героїв та продукується на минуле. Феномен «одночасності культур» [24], характерний для художнього мислення срібного століття, стає у романі «Петр и Алексей» домінуючим. Д.Мережковський широко і вільно вводить у жанр історичного роману суб'єктивні форми оповіді, зокрема справжні та вигадані щоденники царевича



Олексія, записи фрейліни Арнгейм, нотатки Петра, які дозволяють відтворити події багатогранно. Такий прийом творить поліфонію змісту, що ґрунтується передовсім на глибоких інтимних переживаннях героїв – авторів нотатків, сучасників даної історичної доби.

Важливою часопросторовою константою роману є мотив лабіриту, характерний для літератури межі ХХ століття, що передбачає існування героя-вигнанця із неординарною, складною долею. В античній міфології лабіринт – «щось нескінченно заплутане, хаотично стихійне та жахливе» [139, с.216]. З такої позиції можна розглядати життєпис Олексія, Петра й Тихона та трактувати оповідь про них як «текст-лабіринт». Мотив лабіриту витворює у хронотопі роману часопросторову хаотичність. Петербурзька земля змальована мертвою пустелею, в якій живуть варвари-переселенці, що споглядають «не денное, не ночное небо, эти черные, сонные, страшные волны, подобные волнам подземного Стикса» [235, с.27]. Порівняння петербурзької землі із «темним Аїдом» розкриває авторське бачення проблеми, оскільки під час будівництва міста загинули мільйони людей. Хронотоп самого Петербурга набуває дуального значення, оскільки уособлює не лише «царство мертвих», але й стає символом перемоги над хаосом. Наприклад, у Літньому саду все влаштовано «регулярно по плану»: «Гладко, точно под гребенку, остриженные деревья, геометрически-правильные фигуры цветников, прямые каналы, четырехугольные пруды с лебедями, островками и беседками, затейливые фонтаны, бесконечные аллеи» [235, с.16]. Мотив порядку утверджує силу людської особистості, її велич та непоступливість.

Для роману характерний мотив надлюдини, який проглядається передовсім в образі царя Петра. Він констатує себе захисником російської землі, хоча народ часто не схвалює царських діянь та прозиває його Антихристом. Багатогранність діянь Петра (тесляр, лікар, воїн, коваль, мореходець, імператор та ін.) засвідчує «багатоликість» царя, який може існувати одночасно у декількох іпостасях, ховатися за різноманітними масками. Образ Петра I відтворений бінарно: це молодий, веселий, кучерявий хлопчина із дитячих споминів Олексія: «Батя милый, родненький, люблю, люблю» [235, с.216], обличчя якого ставало «мертвым, неподвижным, точно каменная маска» [235, с.219] під час розправи над стрільцями, знущань над боярами, застіл-

лях, допиті сина. Авторське ставлення до Петра відзначається амбівалентністю. Хоча Д.Мережковський й називає Петра «першим російським інтелігентом» [234, с.213-309], однак часто по-лемізує з цього приводу: «Что такое Петр? Чудо или чудовище? Я опять-таки решать не берусь. Он слишком родной мне, слишком часть меня самого, чтобы я мог судить о нем беспристрастно. Я только знаю – другого Петра не будет, он у России один; и русская интеллигенция у нее одна, другой не будет. И пока в России жив Петр Великий, жива и великая русская интеллигенция» [235, с.82]. З іншого боку, Петро, на думку письменника, представник царства Звіра, царства Антихриста. Письменник дозволяє поглянути на героя крізь ракурс бачення різних персонажів, однак усі вони – від сектанта Тихона Запольського до іноземки-фрейліни Юліанни Арнгейм – бачать у ньому незвичайну особистість, наділену маніакальною жорстокістю. Героїв страшить не лише жорсткість героя, а й його «іншість», оскільки, на думку Д.Мережковського, «он – не совсем человек» [235, с.110]. Даний деміургічний образ впливає на просторову площину, творить карнавальну хаотичність хронотопу, ніби Демон, «кіт Котабрис», Антихрист. Саме він визначає та впливає на долі персонажів, вершить Божий суд. Саме від руки Петра гине не лише його син, а й безліч людей, що не сповідували передових ідей. Образ Петра в романі поданий амбівалентно, що дає широкий простір у трактуванні подій.

Жанровою особливістю роману є наявність «аксіологічної децентрації» [24], що полягає у часто зміщуваному ракурсі бачення відтворюваних різними героями подій. Часом важко зрозуміти, хто є центральним персонажем роману: Олексій, Петро чи Тихон. Жоден із героїв не є носієм остаточної істини, у романному «діалогічному» конфлікті кожен сповідує свої ідеї, відмінні від інших. Царевич Олексій уособлює християнські ідеї та є прихильником давніх родових звичаїв, однак не заперечує європейського досвіду. Герой перебуває у конфронтації з батьком та ратує за свій народ, що вилилося передовсім у діалозі з Ларіоном Докукіним: «Разве не болит мое сердце за вас? Одно у нас горе. Где вы, там и я. Коли даст Бог, на царстве буду – все сделаю, чтобы облегчить народ» [235, с.11]. Простий люд вбачає у царевичі ту силу, що здатна вберегти від Антихриста-Петра, однак сам Олексій вибирає тактику смиренності та віри в Бога, до якого часто звертається у монологічному мовленні: «А Хрис-

тос Батюшка есть и будет вовеки веков» [235, с.129]. Фрейліна Арнгейм у своїх записах, хоча часом і не розуміє вчинків царевича, однак вказує на його святість: «Я оглянулася на царевича в последний раз. Он кормил голубей. Они окружили его. Сиделись ему на руки, на плечи, на голову. Он стоял в вышине, под черным, словно обугленным, лесом, в красном, словно окровавленном, небе, весь покрытый, точно одетый, белыми крыльями» [235, с.129]. Пейзаж у поєднанні із авторським портретуванням вказує не лише на святість героя, але й виконує прогностичну функцію: передрікає трагічну загибель царевича.

Образ Тихона відтворений у динаміці, його життєве кредо – віднайдіння індивідуальної істини. Він намагається знайти відповіді на свої запитання у сектантів, які спалюють себе живцем, у представників нової релігії, у о.Сергія на Валаамі. Зневірившись, герой в оніричному стані зустрічається зі святим Іваном, що був «Подобным Сыну Человеческому»: «Глаза его и волосы были белы, как белая волна, как снег; и очи Его, как пламень огненный; и ноги Его подобны халколивану, как раскаленные в печи; и лицо Его, как солнце, сияющее в силе своей» [235, с.459]. Тихону здається, що він зустрівся із самим Посланцем Господнім: у стані трансу він переживає озаріння та німіє, приречений до кінця життя поневіритися та шукати Церкву Іоаннову.

Кожен із головних героїв сповідує свою «правду», яка, на їхню думку, є неспростовною, а поневір'яння персонажів – драма самого автора, що не сповідує беззаперечно жодної ідеї, а розглядає їх у взаємозв'язку. Найближче до синтезу знаходяться другорядні герої, із вуст яких звучать певні сентенції. Персонажі Д.Мережковського – носії універсальної ідеї, тому вони не розкриваються як соціальні типи чи індивідуальні характери, що еволюціонують у процесі розвитку сюжету, а підпорядковані фатуму, що тяжіє над ними. Доля персонажа передбачувана і прогнозована, оскільки визначається пророцтвами та віщуваннями, яких багато в романі. Розкольники неодноразово проголошують: «Быть Петербургу пусту!», Юродивий Іванушка наспівує сумну пісню розкольників-гробокопачів, цариця Марфа, що втратила здоровий глузд, віщує царевичу сирітську долю і смерть. Фрейліна Арнгейм передчуває загибель царевича Олексія та його дружини: «Странно! Когда я сегодня смотрела на них в зеркале, – точно в волшебном «зеркале гаданий», – мне почудилось в этих двух лицах, таких различных, одна черта сход-

ства – тень какой-то предчувственной грусти. Как будто оба они мертвы и обоим предстоит великое страдание» [235, с.93].

Хронотоп роману наскрізь просякнутий екзистенційністю з негативним забарвленням. Герої перебувають у невизначеності, томління, відчувають тривогу і відчай, знаходяться в глухому куті й часто постають перед життєвим вибором. Екзистенційний жах переслідує Олексія і Тихона, хоча сюжетні лінії героїв не перетинаються, однак всезагальне томління прочитується в кожному рядку роману. Страх Олексія переходить у безмежний відчай, втрату життєвих орієнтирів і коштує героєві життя. Страх Тихона не дозволяє осісти на одному місці, провокує до пошуку шляхів для каяття і наближення до Бога. Мотив занепаду, самотності посилюється мотивом бездомності, що супроводжує героїв-мандрівників. У романі майже відсутні герої, які б мали обжиту, затишну оселю: Олексій тікає зі свого «палацу», у якому, за словами фрейліни Арнгейм, «крыша оказалась дырявою», а «во время сильного дождя, в спальне ее височества текло с потолка» [235, с.89]. Петро часто залишає палац і знаходить притулок біля моря. Тихон же приречений все життя мандрувати у пошуках «своєї істини», не обтяжуючи себе ані родиною, ані оселею.

Значну роль у структурі роману відіграє мотив гри, який проявляється передовсім у стосунках «батьки – діти». Царевич Олексій, якого підтримує простий люд і хоче бачити на чолі російської держави, не погоджується на батьківські умови відійти від мирського життя чи потрапити під батьківську опіку і тікає до Європи. Полювання розпочинається щойно цар дізнається про вчинок сина. Вороги йдуть слідом, ставлять «сітки», розставляють капкани з єдиною метою: якнайшвидше відловити «звіра», доправити його в царські володіння та отримати винагороду. Петро Толстой через Єфросинію спонукає царевича повернутися до батька, однак, хоча і глибоко співчуває героєві, не виконати царського наказу не може: «Ах, бедненький, бедненький!... Яко агнец безгласный ведом на заклание. Помогите ему, Господь!» [235, с.285].

Мотив гри пов'язаний із мотивом перевдягання, маскараду, коли за маскою людина ховає своє ество. Фрейліна Арнгейм зазначає щодо Петра: «Смотришь и глазам не веришь: не отличишь где царь, где шут. Он окружил себя масками. И «царь-плотник» не есть ли тоже маска» [235, с.109]. Карнавалізація у

романі є засобом профанації священних ідей. Петро I започатковує багато свят, влаштовує асамблеї та феєрверки. Західна цивілізація, немов маска, прикриває ество не лише царедворця, але і його підданих. Під час повені дворяни, забувши про європейські манери, несамовито намагаються врятуватися, моляться «батюшке Николаю Чудотворцу» в очікуванні кінця світу: «И слушая эти пророчества, люди испытывали новый неведомый ужас, как будто наступал конец мира, светопредставление» [235, с.164]. Мотив гри пов'язаний із міфологізацією історії і відтворює невпевненість героїв у життєвій позиції.

Стильовою домінантою роману є пейзаж, що виконує не лише імагогічну функцію, а й стає знаком, основою символістського бачення. Фрейліна Арнгейм спостерігає за царевичем у період заходу сонця: «Сегодня был особенно странный закат. Все небо в крови. Обагранные тучи разбросаны, как клочья окровавленных одежд, точно совершилось на небе убийство, или какая-то страшная жертва. И на землю с неба сочилась кровь. Среди черной, как уголь, острой щетины елового леса пятна красной глины казались пятнами крови» [235, с.127]. Пейзаж у художньому творі містить художній код реальності, виконуючи прогностичну функцію.

Пейзаж у художньому просторі роману виконує також характерологічну функцію, оскільки супроводжує та підсилює психологічні переживання героя: «Потревоженные галки взвились со зловещими криками. Сквозной ветер ворвался в окно, застонал и заплакал. Паук забегал в паутине... Ему (Олексію – Т.К.) стало жутко» [235, с.198]. Часом царевич Олексій поринає в оніричну реальність, яка не піддається раціональному тлумаченню, чує своє ім'я й «тихую-тихую, страшную песенку из сказки о сестрице Аленушке и братце Иванушке» [235, с.185], бачить «на санях открытый гроб. В гробу что-то черное, слизкое, как прелые листья в гнилом дупле... Под санями тонкий лед весенних луж хрустит, и черная грязь брызжет, как кровь. Такая тишина – как перед кончиной мира, перед трубой архангела» [235, с.185]. Олексій повертається із «надреальності» «как всегда от этого сна в ужасе» [235, с.185]. В емоціях героя знаходить відбиток дійсність. Царевич із жахом помічає, що в «окно глядело раннее, темное, словно вечернее, утро. Была такая тишина (тавтологія слугує для підсилення психологічного ефекту – Т.К.) – как перед кончиной мира» [235, с.185]. Апокаліптичні перед-

чуття супроводжують героя не лише в оніричному стані, але й у реальності.

Особливістю романного хронотопу є зміщення або переплетення реального та метафізичного просторів. Наприклад, під час жахливого сну Олексій намагається прокинутися, чуючи голос Афанасича, однак не може цього зробити: «Алексей хотел крикнуть, вскочить и не мог. Все члены точно отнылись. Он чувствовал тело свое на себе, как чужое. Лежал, как мертвый, и ему казалось, что сон продолжается, что он во сне проснулся. И в то же время слышал стук в дверь и голос Афанасьича» [235, с.186]. Часопростір характеризується динамізмом, коли різні типи дійсності розривають цілісність просторового полотна: реальність ніби вивертається «навиворіт».

Художній простір роману насичений християнською символікою, яка топографічно окреслює сюжетні межі. Собори, храми, церкви є не лише елементами історичного фону твору, у якому існують герої, але й несуть певну ідею – спрямованість від «землі» до «неба», гармонійне поєднання «духу» і «тіла», перемогу над швидкоплинним часом [24]. Так, крізь образ московського Кремля, що пережив «мерзость запустения», але все ж прекрасного неземною красою, розкривається метафізична сутність християнської символіки. Змучений царевич Олексій занурюється у спомини, навіяні видом Кремля: «Тихий свет вечерней теплился, как свет лампы, на белых стенах. Золотые соборные главы рдели как жар. Небо лиловело, темнело, цвет его подобен был цвету увядающей фиалки. И белые башни казались исполинскими цветами с огненными венчиками... В густом воздухе дрожали медленные волны протяжного гула и звона, как будто часы перекликались, переговаривались о тайнах прошлого и будущего» [235, с.201]. Поринувши у власну підсвідомість, герой втрачає контроль над реальністю, що стає антитетичною метафізиці. «И в дуновении горной свежести, ровном как дыхание спящего, сходило на землю предчувствие вечного сна – тишина бесконечная» [235, с.214]. Християнські святині у романі зображуються екстер'єрно, організують ландшафт та витворюють просторову колористичну палітру, яка зазвичай викликає захоплення у героя. Архітектурні ансамблі з віковою традицією не лише уособлюють вічність при історичному плині часу, але й змінюють «горизонтальний» час на «вертикальний», що веде від «земного» до «небесного», від царства тіла до цар-

ства духу. На думку письменника, світ – це уособлення культури, у якому минуле, теперішнє й майбутнє перебувають у тісному взаємозв'язку на всіх шарах реальності (Петро I вирізає із карельської берези кришку кружки, оздоблену маленьким Вакхом із виноградною лозою [235, с.287]. Часовий принцип послідовності змінюється просторовим принципом паралельного існування. Символи королівської влади (Зимовий палац, Петергоф, будинок цариці Марфи тощо) надають художньому простору стійкості та архітектурної врівноваженості.

У романі виявляються елементи жанру житія, що передбачає звеличення та прославлення життя святого по смерті. Д.Мережковський канонізує сина Петра Олексія, якого російський люд вважав «Христом-визволителем», проводить паралель зі Священним писанням. Портретується персонаж одразу із кількох ракурсів: авторського та героїв-нараторів (самого Олексія, Петра, Тихона, фрейліни Арнгейм та ін.), думки яких часом мають антитетичну природу.

Жанровою константою часопростору Д.Мережковського є дидактико-алегоричне підґрунтя, що впливає на жанровий різновид роману, наближаючи його до символічної притчі. З.Мінц наголошувала, що письменник «першим поєднав універсализм символічної картини світу з інтересом до історії і цим вивів усі напрямки на магістральні шляхи російської культури ХХ століття» [239, с.10]. Роман наповнений філософсько-релігійними сентенціями, написаний піднесеним стилем, характерним для біблійних зразків, з багатою старослов'янською стилістичною палітрою. Протистояння Петра I та його сина Олексія визначає жанровий зміст твору, який полягає у відтворенні вічного антагонізму добра і зла, Христа і Антихриста. У романі розробляються міфи про Петра I («підмінений цар», «Петро – Антихрист», «повернення блудного сина (Олексія – Т.К.) та ін.), які вводять у текст додатковий релігійний підтекст, насичують простір «новоствореними» притчами. Взаємозв'язок універсального змісту притчі із конкретними подіями виводить оповідь на більш високий, філософський рівень та закодовує текст подібно біблійним трактатам.

Роман «Петр Первый» (1929-1945) О.Толстого продовжує традицію художнього втілення в літературі даної історичної теми, до якої уже зверталися представники російської класики (М.Ломоносов, О.Пушкін, Л.Толстой, Д.Мережковський та ін.).

Збирати історичні розвідки О.Толстой починає ще в 1917 році, пише три невеликі твори – нарис «Первые террористы», оповідання «Наваждение» і «День Петра». Лише через два десятиліття письменник повертається до даної теми, переосмислює в аспекті ідеології доби. Події роману проглядаються крізь призму того-чася, однак історична складова даного твору є беззаперечною. В.Воздвиженський зазначає: «На ньому (романі – Т.К.) лежить відбиток значного, зрілого художнього таланту, сторінки його сповнені глибоких роздумів автора про минуле свого народу» [357, с.44]. На фоні широкого висвітлення доби Петра автор майстерно відтворює життєпис російського царя та його найближчого оточення.

Сюжет роману «Петр Первый» ґрунтується на глибокому вивченні історичного матеріалу: наукових досліджень, присвячених даному періоду, нотаток і листів сучасників, дипломатичного листування, військових донесень, документів із суддівських архівів, пам'ятників літератури та мистецтва тощо. Митець як справжній історик відтворює історичні події та образи людей із минулого. Перебуваючи у творчому пошуку, він неодноразово звертається до «Історії царювання Петра Великого» М.Устрялова, «Історії Росії з найдавніших часів» С.Соловйова, нотаток та мемуарів І.Желябужського, П.Толстого, Б.Журакіна, А.Нартова, щоденників іноземців – генерала П.Гордона, голландського купця Я.Номена, секретаря царського посольства І.Корба тощо. Наприклад, сюжет блазнівської ходи Петра і його п'яних друзів, весілля царських блазнів [354, с.237] митець запозичує із «Нотаток» І.Желябужського, однак мемуарний тон оповіді змінює на емоційно-суб'єктивний і подає крізь ракурс бачення персонажів (Івана Артемовича і Саньки Бровкіних). Часто письменник створює розділи на основі не одного документа, а кількох, майстерно їх поєднуючи. Автор ґрунтовно підходить до відтворення історичної теми в оповіді, однак поряд із реально існуючими задля всебічного змалювання доби він вводить вигаданих героїв.

Центральним героєм роману стає російський цар – Петро, ставлення до якого у письменника було неоднозначним. В оповіданнях і нарисах 1918 року цар О.Толстого є ізольованою та демонічною постаттю, за часи правління якого була знищена значна кількість населення Росії. Однак із плином часу митець змінює своє ставлення до Петра і показує його людиною нового ґатунку,



передовим реформатором, здатним вивести країну з економічної та політичної кризи. «В усьому він – людина своєї доби, свого класу, що діє далекоглядно, але нещадно» [136, с.68]. Образ Петра автором детально виписаний і є домінуючим в образній системі. Еволюція героя відбувається в оточенні прибічників: спочатку матері, потім друзів, іноземців. Петро змальований вольовою особистістю, талановитим полководцем. Композиційно фігура Петра стоїть в центрі оповіді, однак характер його розкривається через стосунки з оточуючими. «Поле напруги» між персонажами в різних ситуаціях захоплює читача, робить його співучасником подій» [354, с.12]. У перших двох книгах Петро – невмілий цар і командир, у третій – визнаний командувач, якого письменник йменує офіційно та шанобливо «Петро Олексійович» або «цар Петро». Становлення характеру відбувається лінійно, де три ключові моменти (поїздка до Архангельська, перший азовський похід і поразка під Нарвою) скеровують формування характеру царя. В Архангельську, оглядаючи величні закордонні судна, що здаються велетами у порівнянні з місцевими баркасами, цар усвідомлює, що «враг повсюду, враг – в нем самом» [354, с.244]. Азовська поразка крає душу героя: «От беды и позора под Азовом кукуйский кутилка сразу возмужал, неудача бешеными удилами взнуздала его» [354, с.297]. За два роки у Воронежі будується флот, що сприяло захопленню Азова. Під Нарвою цар терпить поразку, щоб через деякий час відродитися для подальших перемог.

Головний герой автором детально портретується, однак портретування характеризується вибірковістю: негативні риси згладжуються, п'янство та грубість героя згадуються лише побіжно, а на істеричних випадках увага взагалі не акцентується. «Приєм» «художньої ретуші» – важлива сторона роботи О.Толстого над історичними матеріалами» [9, с.146]. Наприклад, катування стрільців описані поверхово, авторська оцінка відсутня. Герой зображується передовсім як вольовий цар-реформатор, який вивів країну із безпросвітної темряви. Особливості характеру Петра відтворюються і на стилістичному рівні (динамізм, емоційність): «Ну, с богом, Петр Иванович. – Петр притянул Гордона за щеки, поцеловал. Завтра снимайся и подступи к крепости. А мы, не мешкая, пойдем всем войском... День-два покидаем бомбы, и – на приступ» [354, с.282].

На думку письменника, «портрет героя повинен проявитися через рух, боротьбу, зіткнення, поведінку» [356, с.78]. Портретуючи героя, письменник відбирав найбільш яскраво окреслені та колоритні деталі. Так був створений портрет не лише Петра, але й другорядних: В.Голіцина, Лефорта, царівни Софії, Меншикова, Шереметьєва та ін. Наприклад, портрет Олександри Волкової у третій книзі подається крізь ракурс бачення іконописця Андрія Голікова, що знався в мистецтві та сповідував церковно-аскетичні ідеали (персонаж бачить портрет оголеної Волкової).

Хронотоп роману вималюваний на реалістичному підґрунті, на відміну від попередніх творів письменника, які відтворювали «добу Петра» з урахуванням символічного трактування біографічного матеріалу. Широким і багатогранним є віддзеркалення дійсності, оскільки письменником змальовується безліч фактів, явищ, подій, осіб, що представляють добу. Російська держава подана у її становленні, зіткненні суспільних сил, кипінні політичних пристрастей. Всебічно змальовується життя різних прошарків населення допетровської та петровської доби. Загальне зубожіння – основна тема першого тому роману. Яскраво, образно змальовує письменник безвихідне становище як простого селянина, так і московської знаті. Поширюється грабівництво «на дорогах, на мостах, в темных переулках» [354, с.155]. Кримська кампанія закінчилась поразкою російської армії, що призвело до втрати довіри до верхівки влади: Софії та її фаворита Василя Голіцина. Показником загального занепаду стає базар, де «в гостиных рядах много лавок позакрывались, иные купцы обезденежели от поборов, иные до лучшего времени припрятали товары и деньги. Все стало дорого. Денег ни у кого нет. Хлеб привозили с мусором, мясо – червивое. На базарах – не протолкаться, а смотришь, – продают одни банные веники. Озлобленно, праздно, голодно шумел огромный город» [354, с.155]. Москва стає ареною боротьби за владу між двома боярськими родами – Милославських і Нарішкіних, готових битися на смерть. Експозиція у вигляді розлогого екскурсу в минуле передує детальному змалюванню становлення молодого російського царя Петра I, котрий прагне створити власну армію та досліджує передові досягнення європейської науки.

Часопростір другої книги стає більш монументальним, оскільки авторська увага зосереджується на здобутках петровської Русі: будується флот у Воронежі, відбувається битва за

Чорне море, набирає обертів війна зі Швецією, мають місце поразка під Нарвою та перші перемоги. Ракурс автора детально охоплює внутрішні проблеми Росії: ставлення різних верств населення до петровських реформ (насадження європейських манер (бритья бороди, вживання заморських напоїв, куріння тютюну, культивування картоплі тощо), церковних та державних указів). Друга книга, на відміну від першої, більш статична, подій тут значно менше, але розглядаються вони детальніше. Основну увагу автора зосереджено на вирішенні зовнішньополітичної проблеми – виходу Росії до Балтійського моря. Значне місце відводиться змалюванню будівництва нового міста, що стає символом безмежної людської сили: «Кровавыми усилиями проход из Ладоги в открытое море был открыт. С востока потянулись бесчисленные обозы, толпы рабочих и колодников... Сюда, на край земли, шли и шли рабочие люди без возврата. Перед Койбу-саари – на Неве – на болотистом островке Янни-саари, в опережение дорого добытого устья всех торговых дорог русской земли, – начали строить крепость в шесть бастионов... После закладки, – на большом шумстве в землянке у Петра, при задравных стаканах и пушечной пальбе, крепость придумано было назвать Питербурх» [354, с.624]. На відміну від першої книги, де персонажі портретуються лише загальними штрихами, у другій книзі портретні характеристики деталізуються: Кузьма Жемов, Бровкіни, Федька Вмийся Брудом, Андрій Денисов, Андрій Голіков, старець Нектарій. Значне місце у другій книзі відводиться боярам, зокрема Буйносову, сімейство якого сприйняло нові царські правила, тоді як голова родини чинив супротив.

Хронотоп третьої книги відтворює внутрішньополітичні та зовнішньополітичні зміни у російській дійсності, детально портретуються як видатні діячі петровського часу, так і простий люд, бійці російської армії (полковник Карпов, полковник Іван Жидок, бомбардир Ігнат Курочкін та ін.). Образ Петра подається у діалектичному зіставленні національного і загальнолюдського. Третя книга характеризується аналітичною спрямованістю, оскільки автор намагається дати оцінку нововведенням Петра. Основною темою даної частини стає тема захисту Російської держави, відвоювання морських шляхів (Балтики).

Роману притаманна часта зміна топосів: із Москви погляд автора переноситься в Ригу, в німецькі міста, в Голландію, Ан-

глю, Вону, Вороніж, Азов, Архангельськ. Нерідко дія відбувається у глушині російської держави, в палаці, в шинку, на полі бою, на судні, на верфі, в лаврі, у камері для катувань тощо. У відтворених подіях залучені майже всі верстви населення: від холопів до бояр, він розкольників до патріархів. Художня структура твору передбачає масштабність зображення, акцент на історичних, а не вигаданих героях, наявність хронікальних моментів, багатошаровість композиції (події розгортаються панорамно, у різноманітних проявах). Часте переміщення планів зображення і впливає на жанровий різновид твору, який ми визначаємо епопеєю.

Жанровою особливістю роману стає пейзаж, що виконує імагогічну функцію і увиразнює сюжетні перипетії. Росія у першій книзі – допетровська Русь з дрімучими лісами і відсутністю доріг, які доповнюють непривабливу картину загального зубожіння, запустіння й дикості. «Не мила, не уютна была русская земля – хуже всякой горькой неволи, – за тысячу лет исхоженная лаптями, с досадой ковыряемая сохой, покрытая пеплом разоренных деревень, непомянутыми могилами. Бездолие, дичь» [354, с.235]. Відродження Русі відбивається передовсім в пейзажних замальовках: дрімучі ліси і могутня сила природи стають символом безмежних багатств Русі, її нескінченної сили.

Стильову структуру роману визначає образ наратора, який проявляється у різних частинах по-різному. У першій книзі події трактуються крізь призму авторської свідомості, ракурс автора є домінуючим. Однак події часто тлумачаться й другорядними персонажами. Наприклад, про Петра ми дізнаємося із діалогів Бровкіна та Цигана, які роздумують про те, хто ж буде правонаступником хворого царя Федора. Стильовою особливістю роману стає введення в авторське мовлення живих розмовних інтонацій, специфічно «сказових» (рос.) зворотів, які стають ніби репліками персонажів, використанням форм непрямой мови – що дозволяє відтворити багатоголосся доби. Письменник іноді фіксує реакцію народу на певній події, часто в авторський текст вкраплюється «неофіційне» трактування ситуацій: «Опоили проклятые бояре простых людей, вывернулись. Москва шумела, как улей. Каждый кричал про свое» [354, с.74]. У першому томі митець намагався запевнити читача щодо необхідності петровських реформ. Для цього він користується прийомом контрасту – протиставляє іноземне і російське задля відтвoren-

ня переваги останнього, стихійне стрілецьке та організоване преображенське, неспроможність Василя Голіцина та цілеспрямованість Петра.

У другій книзі ракурс бачення змінюється і переходить до множинних героїв, які представляють різні верстви населення та висловлюють свої думки щодо царських нововведень. Василь Ревякін, Андрій Денисов та старець Нектарій по-різному оцінюють політику Петра: Ревякіну державний контроль заважає контролювати єдиновірців, Денисов, голова Виговської обителі, пристосовується до нової політики та заводить дружбу з царем, тоді як старець Нектарій незадоволений втратою влади над розкольниками.

Третій том характеризується ослабленням власне непрямой мови, на перший план виходить авторське мовлення. Події, що відбуваються у російській державі, подано крізь ракурс бачення автора та характеризуються суб'єктивізмом. У третій книзі, на відміну від двох перших, посилено ліричне начало. Фінал незакінченого роману є символічним: Нарва, де російські війська зазнали поразки, захоплена. Північна війна не закінчилася, але основний військовий рубіж пройдено. Фінал роману є життєстверджувальним, відтворюючи авторське бачення майбутнього Росії.

Задля глибшого занурення в події історичної доби О.Толстой користується певними стилістичними прийомами, що стають константними у романі. Перша книга, що змальовує дитинство та юність Петра, характеризується значною кількістю архаїзмів, які передають лексику XVII століття. Вітйоватий, величний архаїчний стиль письменник використовує у відтворенні документів доби: указів, грамот Софії та Петра, чолобитних князя Голіцина, мові патріарха тощо. Вони значно відрізняються від розмовного стилю. У побутових сценах автор вільно користується старовинною лексикою з метою деталізації і конкретизації історії: «рынды», «опашень», «ферязь», «свечник», «летник», «шаринка» (ткань), «сенник», «ясельничний», «сурьма», «подволока», «тысяцкий». Стильовою особливістю є уведення в текст простонародних висловів, приказок: «А с мужика больше одной шкуры не сдерешь» [354, с.29], «Кнутом ожечь по гладкому заду эту девку» [354, с.31], «Опоили проклятые бояре простых людей...» [354, с.74], «Александр у церкви тряся по пояс голый на

морозе, – будто немой, паралічний, – много выжаливал денег» [354, с.78] тощо.

Друга книга, присвячена нововведенням царя, характеризується впровадженням значної кількості варваризмів, запозичень із європейських мов. Петровська доба – це період занепаду старослов'янської мови, коли під натиском західно-європейської (голандської, французької, німецької) лексики змінюється російська мова («политес», «рафине», «фортуна», «аустерия», «куафер», «прожекты», «мушкеты», «шанцы», «персона», «конфузия», «плутонги», «нидерфалы», «виктория», «шамад» тощо). У детальному портретуванні використовуються епітети і порівняння: «Петр следил за ним дышащими зрачками» [354, с.245], «Санька устала дышащие зрачки на жениха» [354, с.275], «Глаза круглые, как у мыши» [354, с.69], «...дрожит, как овечий хвост...» [354, с.142], «Зрачки Петра метнулись, остановились, как булавки, на любезном друге» [354, с.245] тощо. Дані художні засоби дозволяють створити неповторний колорит доби, передати особливості світовідчуття тогочасного суспільства.

Третя книга наповнена авторським, відстороненим від персонажів, текстом, який характеризується простотою. Мова наратора наближена до сучасної, майже відсутнє непряме мовлення та різної природи запозичення.

Використання художніх засобів дає можливість не лише влучно відтворити дійсність, але й індивідуалізувати мову персонажів. Мова кожного героя, навіть другорядного, допомагає зрозуміти його сутність: життєвий досвід, культуру, психологію. Наприклад, у мовленні Меншикова використовуються прості фрази, за якими криється сміливість, розум, зухвалість, хвастливість героя: «Петр Алексеевич, дозволяю. Мне не по чину здесь говорить... Но как я сам был на стене... Скажу про их обычай... На турка надо считать наших солдат – пятеро на одного. Ведь страх – до чего бешеные» [354, с.293]. Старець Нектарій, що жорстоко дурить народ, говорить «солодкими» фразами, у яких домінують іменники із зменшено-пестливими суфіксами: «Порфиша, рыбанька, положи уголек в кадило, раздуй, с молитовкой» [354, с.472] тощо.

Таким чином, у процесі розвитку літературного процесу історичний роман продовжує активно розвиватись. Жанр роману «Христос и Антихрист (Петр и Алексей)» Д.Мережковського визначаємо як історично-біографічний роман-притчу. Сюжет у

ньому має дидактично-алегоричний підтекст та наділений символічністю (притча про «блудного сина»). Хронотоп роману детально виписаний, характеризується дзеркальністю, оскільки певна подія висвітлюється крізь ракурс бачення різних персонажів, які часом стають антиподами, насичений філософською та релігійною тематикою. Сюжет роману схематичний, образи емблематичні та алегоричні стають носіями певної ідеології. Художній світ роману загалом статичний, а філософські диспути в ньому виконують сюжетоутворювальну функцію. У романно-полотні Д.Мережковського, на відміну від твору О.Толстого, який витриманий у реалістичній манері, значне місце посідають готичні мотиви, що виявляються передовсім у хронотопі та образній системі. Роман «Петр Первый» О.Толстого ґрунтується на реалістичному хронотопі й визначається нами як історико-біографічний роман-епопея, що характеризується панорамним висвітленням доби Петра Великого. Жанровими константами твору є історичний хронотоп, що характеризується частою зміною топосів, вибіркоким, динамічним портретуванням, особливою стилістикою, притаманною для жанру історичного роману. Наративний шар оповіді в історичному романі є багатоаспектним та «аксіологічно децентрованим», оскільки події подаються крізь різні ракурси бачення, часом антитетичні. В романі Д.Мережковського оповідь ведеться крізь призму бачення численних героїв в індивідуально-суб'єктивному фокусі, тоді як у творі О.Толстого – у нейтральному руслі із актуалізацією авторського бачення, що часом вступає у конфлікт із об'єктивним відтворенням подій.

### **3.2. ФОРМИ НАРАЦІЇ В СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИХ РОМАНАХ «СОЛНЦЕ МЕРТВЫХ» І.ШМЕЛЬОВА, «В ТУПИКЕ» В.ВЕРЕСАСВА, «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» М.БУЛГАКОВА**

Початок ХХ століття ознаменований глибокими соціальними потрясіннями, що знайшли відбиток у творчості письменників того часу. Суспільні заворушення, Перша світова війна, революційні події 1917 року, становлення радянської влади в країні осмислюються представниками доби різнобічно, на підставі особистого життєвого досвіду. «Все життя перевернулось

верхнім кінцем униз і мені важко призвичаїти очі до зовсім нового малюнку. Не можу я поки вибрати, переварити і оформити все, що нахлинуло так раптово, а без цього неможливо писати», – так схарактеризував особливості доби в листі до Л.Андрєєва С.Сергєєв-Цєнський [75, с.271].

Суб'єктивну оцінку дійсності дає російський письменник І.С.Шмельов, творчість якого знаменує дві віхи російської літератури: дореволюційну та першої хвилі еміграції, до якої належали М.Цветаєва, Г.Іванов, І.Бунін, Б.Зайцев, І.Шмельов та ін., котрі під тиском обставин змушені були полишити батьківщину і шукати притулку за кордоном. І.С.Шмельов, сприйнявши революцію як апокаліпсис, після втрати сина, не бачив іншого виходу, аніж вимушена еміграція. На чужині письменник написав роман «Солнце мертвых» (1923), що відтворює становлення радянської влади у Криму. Автор назвав твір епопеєю, оскільки саме для даного різновиду характерне широке відтворення дійсності, всеосяжність зображення, епохальність подій, значна кількість персонажів, глобальність задуму митця, узагальнений характер твору. І.Льїн називав І.Шмельова «побутописцем російського національного акту» [144], оскільки митець розкриває витоки російської душі у своїх творах. Критик відзначив у творчості письменника поєднання епічної споглядальності і «трагічного пориву» [144, с.118]. Особливістю художнього методу І.Шмельова стає вихід за межі художньої системи реалізму. За словами Т.Давидової, І.Шмельов збагачує творчу манеру досягненнями символізму, імпресіонізму, експресіонізму, тобто створює новий реалізм [113]. Літературознавець М.Голованьова зазначає, що авторський варіант жанрового визначення є справедливим, оскільки «авторська свідомість відтворює натуралістично-міфопоетичний епопейний рух, «потік життя» [99, с.11]. Не можна не погодитися з тим, що творча манера митця не вписується в рамки реалістичного методу, вона вбирає в себе нововведення модернізму, тому ми визначаємо приналежність І.Шмельова до літератури неореалізму.

Жанр роману «Солнце мертвых» наразі викликає гостру дискусію в літературознавстві. Р.Горюнова у роботі «Жанрова специфіка епопеї І.С.Шмельова» (1991) виокремила жанроутворювальні чинники, характерні для роману: «надлюдський» характер змістовної складової, епічні характери, синкретизм зображуваного світу (образна система включає й тваринні образи),



народнопоетичну образність та символіку, міфологічний час, літописний стиль [100, с.25-32]. О.Каманіна розглядає структурне наповнення твору: філософсько-публіцистичну спрямованість, трагіко-сатиричний тип емоційності, типологізацію як засіб художнього узагальнення, суб'єктивно-об'єктивне фільтрування історичних подій, образ оповідача-хронікера тощо [155, с.139-145]. Д.Ніколаєв констатує, що епічна складова оповіді актуалізує «над-розумову», «над-особистісну» свідомість, що дозволяє загальнолюдське поставити вище вузьконаціонального і внести особисте в єдине буття [276, с.218]. М.Шкурпат наголошує, що підзаголовок «епопея» стає не лише жанровим визначенням, але й релігійно-світоглядним, що орієнтує читача на онтологічне сприйняття [398, с.134]. О.Резник вказує на автобіографічність прози митця, що виявляється на рівні відбору й подачі матеріалу, монтажу подій і внутрішніх монологів, хоча й зазначає, що жанр роману нагадує дорожні нотатки, позбавлені сенсу та створені не за принципом щоденника [305, с.264, 268]. Тобто жанрове наповнення роману І.Шмельова й наразі є суперечливим і спричиняє літературознавчі дискусії. У даному підрозділі ми виокремлюємо домінантні жанроутворювальні чинники, які, на нашу думку, формують жанрову модифікацію роману І.Шмельова. А серед них провідну роль відіграють форми нарації.

Жанровою особливістю роману є наявність екзистенціального хронотопу, який підпорядковує собі топоси дороги, пустелі, ночі, зими. Художній простір «Солнца мертвых» І.Шмельовим досить ретельно виписаний. В уяві читача постає чудова природа Криму, Професорський Куточок в Алушті, «малютка гора Кастель, крепость над виноградниками», «крепостная стена-отвес, голая Куш-Кая, плакат горный. Утром – розовый, к ночи – синий», «мохнатая шапка Бабугана» [400, с.26]. На фоні привітного пейзажу розгортається людська трагедія. Мотив занепаду, голоду і, як наслідок, мотив смерті – визначальні у творі. Мотив смерті, всупереч семантиці, закладений у заголовку, «не стає надобразом епопеї. Образ смерті розчинений в кожному смислово-му сегменті твору» [99, с.11].

Образна система епопеї досить ретельно виписана. Домінантними стають надобрази, які створюють схему-каркас всього твору, що нагадує графічне зображення трикутника, вписаного в коло [99, с.11]. На думку М.Голованьової, коло – художній

простір, що вміщує не лише географію кримського міста, але й усю Росію. Це коло філософсько-космічне, яке вбирає у себе весь всесвіт. В епопеї він стає «кругом пекельним», залитим кров'ю, кругом-петлею, кругом-клубком. Дослідниця виділила вершинні (сонця, неба, зірок), другорядні (моря й каміння) і центральні образи твору – образ ока, що уособлює споглядання, надбачення, надволю, притаманну Богові. Особливо в романі акцентується увага на надобразах (сонця, темряви, вітру, дороги, каменю, зірки, пустелі, моря, неба), оскільки вони втілюють автологічність «самозначимість», металогічність, алегоричність і символ [99]. Крім надобразів, які відтворюють соціально-філософські уподобання автора, дослідниця виділила ще й образи-характери (сусідська дівчинка Ляля, яка не по-дитячому сприймає дійсність; Іван Михайлович, професор-літературознавець, який отримав премію від Академії наук, а тепер жебракує; дивакуватий лікар Михайло Васильович, котрий проводить досліди над собою; стара бариня, що віддає задарма дороге своєму серцю намисто та ін.), тваринні образи (корова Тамарка, кляча Лярва, пава, індичка, кури), міфологічні образи (Баба-Яга, Життя-Господар, «залізна мітла» тощо).

Сюжетний час роману характеризується багатоплановістю. Літературознавець І.Богоявленська виокремлює кілька складників художнього часу: фактичний, побутовий, публіцистичний, історичний, казковий, міфологічний, психологічний, календарний, біблійний, які у своєму взаємозв'язку визначають долю людини, народу, цивілізації [52, с.231]. На нашу думку, дані форми художнього часу присутні у творі, однак характеризуються варіативністю. Ми дотримуємося думки, що в романі домінує соціально-побутовий час, що має неоднорідну структуру, відзначається ретардацією і резонує універсальному, всесвітньому.

Художній час перебуває в тісному взаємозв'язку із художнім простором, який іноді поглинає час, актуалізуючи мотиви занепаду та смерті. Дані мотиви посідають домінуючу позицію і протиставлені мотиву «воскресіння» [53]. На кримській землі вже давно нічого не будується, тому занепад – сталий мотив шмельовського простору. «А вот – бельмо на глазу, калека. Когда-то – Ясная Горка, дачка учительницы екатеринославской. Стоит – кривится. Давно обобрали ее воры, побили стекла, и она ослепла. Осыпается штукатурка, показывает ребра... Розрослись у

слепої веранди вонючие укусные деревья» [400, с.26]. Занепадом позначені всі сфери життя героїв. Не лише люди полишають життя, а й навколишнє середовище повільно згасає. Сусідська корова Тамарка потерпає від страшного голоду і стає своєрідним символом всієї матінки-землі: «Ее бока провалились, выперло кости таза, а хребет заострился и изъеден кровопийцами мухами и слепнями» [400, с.30].

Сюжетна оповідь ведеться від першої особи, що надає подіям реального підґрунтя. Наратор, він же головний герой, очима якого подаються сюжетні колізії, глибоко переживає невлаштованість світу. Відсутність сюжетних перипетій сприяє суб'єктизації подій: дійсність зображується крізь ракурс бачення героя-наратора, який стає в епопеї «формально-жанровою маскою» (М.Бахтін). Авторська оповідь – один із основних засобів розвитку сюжету, що визначає його внутрішню і зовнішню динаміку, завдяки варіативності характеризується дуалізмом: носить і суб'єктивний, і об'єктивний характер. Наратор стає композиційним центром, його позиція максимально наближена до авторської. Інші персонажі вимальовуються крізь призму бачення автора-оповідача і також позначені глибоким суб'єктивізмом. Ракурс наратора поєднає частини епопеї, надає філософського узагальнення подіям.

І.Шмельов використовує вставні епізоди, характерні для жанру твору-панорами, з метою максимально широкого і правдивого відтворення дійсності. Довкола наратора розташовано багато локусів – «дачок на шосе», в кожній із яких «поселилося» своє горе. Автор своєрідно підходить до образної системи твору: жоден із персонажів не є другорядним, кожен із них виконує важливу роль у розвитку сюжету. Характерні для роману вставні епізоди, передовсім казки чи легенди, підсилюють символічне забарвлення подій. Наприклад, розповідь про розстріляного старого рибачка (розділ «Про бабу ягу») починається як казка про рибачка і рибку «А в этой, белой и тихой, за кипарисами (дачке – Т.К.) милый старичок жил, отставной казначей какой-то. Любил посидеть у моря, бычков ловить...» [400, с.47]. У стилі казки відтворюється і найстрашніше: «И взяли старика с сумочкой. Увели за горы. Сняли в подвале заношенную шинель, сняли бельишко рваное, и – в затылок. Плакала внучка в пустой дачке, жалели ее люди...» [400, с.47]. Ліричні відступи також стилістично нагадують казку (розмовний стиль, фрази почи-

наються із присудка, що створює певний ритмічний малюнок). Фольклорні мотиви (старця-мудреця, внучки-сирітки, випробування) трактуються автором з урахуванням обставин. Вставні епізоди у І.Шмельова носять ґрунтовний, розлогий характер і не поєднані між собою спільними мотивами чи героями. Вони розсувають просторово-часові межі твору, що позначається на жанрі, оскільки дозволяє створити широку епопею на підставі опису невеликого курортного містечка.

Для доробку І.Шмельова характерна елеґійна манера письма, що характеризується поступовим нагнітанням експресії, у фіналі роману почуття безвиході набуває максимального напруження. Автор-наратор стримує особисті емоції, але часом втрачає контроль над собою, тому емоційність, чуттєвість, експресія стають у романі доміантними. Часопросторова площина відтворена з негативною семантикою, оскільки оповідач песимістично налаштований та перебуває у ностальгічному модусі: «Но теперь нет души, и нет ничего святого. Содраны с человеческих душ покровы. Сорваны-пропиты кресты нательные» [400, с.71]. «Вільна думка» зустрічається в епопеї досить рідко, суб'єктивізм стає стильовою константою оповіді: «Не надо глядеть на дали: дали обманчивы, как сны. Они манят и – не дают. В них голубого много, зеленого, золотого. Не надо сказок. Вот она, правда, – под ногами» [400, с.26]. Хоча в романі відсутні прямі авторські відступи, однак через діалогічне та монологічне мовлення ракурс автора визначає плин оповіді.

Стильовою константою епопеї є діалогічне й монологічне мовлення, що стають засобами організації шмельовського простору. У широкому сенсі мовленнєва структура епопеї нагадує монолог, що увібрав у себе значну кількість коротких діалогів та полілогів. Важливу роль в діалозі відіграють такі допоміжні елементи, як міміка і жест. Різновидами монологічно-діалогічного мовлення є: монолог (внутрішній, уявний, публічний, «усамітнений» (термін Ю.М.Лотмана) (відтворює уявне спілкування оповідача, стає засобом автокомунікації), діалог (реплікований, поширений, уявний), полілог (поєднання діалогу і монологічного фрагменту), а також такі складні синтетичні форми, як діалог в монологі, монолог в діалозі і полілог, що характеризуються полемічним характером.

Для максимального занурення в художній простір автор-наратор користується особливою стилістикою. Для епопеї харак-

терний лаконізм мовлення (поширені речення із ускладненими конструкціями), прийом послідовного нагнітання, ускладнений епітетами з негативною семантикою, насичена образність, які слугують для розширення простору. «Заброшены, забыты сады. Опустошены виноградники. Обезлюжены дачи. Бежали и перебиты хозяева, в землю вбиты! – и новый хозяин, недоуменный, повыбил стекла, повырвал балки... повыпил и повылил глубокие подвалы, в кровине поплавал, а теперь, с праздничного похмелья, угрюмо сидит у моря, глядит на камни. Смотрят на него горы...» [400, с.30].

Для деталізації дійсності досить часто використовуються певні художні прийоми: контрастне портретування (наприклад, портрет Шури-Сокола): «Он одет чисто, округлился, налился даже, а все тощуют, у всех глаза провалились и почернели лица. Один он на коньке ползает, когда все ползают на карачках. Такой храбрый!» [400, с.39]; психологічне портретування, що характеризується експресивністю: «Бежит в снегу маленький татарин в бараньей куртке, лошадь из снега тянет. Кричит – воет в белую пустоту... Татарин крохотный, черноусый, с обезумевшими глазами... Из его горла рвется гортанный клекот. Он дергается лицом, глазами, словно вот-вот заплачет. С носа мутная капля виснет: слеза ли, пот ли, не разобрать. Совсем чумовой татарин. Дрожит – кричит, перекося рот, кривит почерневшее лицо и все охлопывает коня по шее» [400, с.142]; групове портретування, що виводиться до рівня символу: «По горкам шевелятся – выползают букашки-люди. И там, и там. Где-то в норах таились... Во дворике копошатся – люди не люди – мошки: двое крутятся на земле; синее пятнышко бегаёт, палкой машет» [400, с.65]; іронічне портретування (особливо при описі нової влади): «И не дом пастыря у церкви, а подвал тюремный... Не церковный сторож сидит у двери: сидит тупорылый парень с красной звездой на шапке, зыркает – сторожит подвалы» [400, с.30]. Портрет у художньому просторі епопеї доходить рівня символізації, оскільки за соціально-психологічними характеристиками проглядаються надісторичні, загальнолюдські закономірності. Епопея «Солнце мертвых» стає своєрідним портретом тогочасної доби. Символічним стає у фіналі епопеї портрет хлопчика-смерті (традиційно образ дитини – символ життя, майбутнього) «с большой головой на палочке-шейке, с ввалившимися щеками, с глазами страха. На сером лице его беловатые губы присохли

к деснам, а синеватые зубы выставили – схватить. Он как будто смеялся ими и оттопыренными ушами летучей мыши» [400, с.148]. Цей парадоксальний гротескний портрет змальований автором із максимальною експресією і перегукується із аналогічними образами Л.Андрєєва, А.Платонова та ін.

У шмельовському просторі важливого значення набуває пейзаж, оскільки стаючи складовою авторського мовлення, допомагає глибше осягнути характер, поведінку і думки героя, тобто витворює імагологічну та імагогічну функції. Наприклад, роздуми оповідача щодо Ялти: «В море играют звезды. Я смотрю. Направо, за Кастелью – Ялта, сменившая янтарное, виноградное свое имя на... какое! Ялта... солнечная морянка, издевкой пьяного палача – Красноармейск отныне! Загаженную казарму, портянку бродяжного солдата, похабство одуряченного раба – швырнули в белые лилии, мазнули чудесный лик!» [400, с.73]. Найпоширенішими в епопеї стають осінні пейзажі, в яких актуалізуються есхатологічні мотиви, тому мотиви зрілості, збору врожаю набувають символічного значення.

Для епопеї І.Шмельова характерний мотив сну, що втілює занурення у потойбіччя. «Гнилые стога – прорезанная сила. Сойти с дороги – и провалиться... Может быть, тихий сон навеют поля ночные, накаркают вороны на рассвете...» [400, с.89]. Сні готують образ героя до переходу в інший вимір, який, на думку автора, значно краще існуючої реальності: «Все эти месяцы снятся мне пышные сны. С чего? Явь моя так убога... Дворцы, сады... Тысячи комнат – не комнат, а зал роскошный из сказок Шехерезады – с люстрами в голубых огнях – огнях нездешних, с серебряными столами, на которых груды цветов – нездешних» [400, с.24]. Психологічний детермінізм продукує протиріччя й у підсвідомості персонажа, породжуючи його екзистенційні жахи. Сні проходять у споминах, викликаних ностальгічними роздумами: «Я ищущу и зову в тревоге, пробігаю в огромных залах. Это не мои комнаты... Мои комнаты были проще: ласковые, покойные. Не этот холодный свет, и черешни не лезли в окна» [400, с.63]. Оповідач відчуває не лише свою загибель, але й занепад всього живого, тому намагається забутися, заглибитися в оніричний стан, щоб не бачити «развалившихся городов», «деревень погибающих».

Стильовою особливістю шмельовського тексту є глибокий психологізм. Посилаючись на вчення Д.Н.Овсянико-

Куликовського «Вступ до ненаписаної книги з психології розумової творчості (науково-філософської і художньої)» [285], услід за П.Ібадлаєвим, [141] виділяємо декілька психологічних груп відповідно до втілених почуттів: почуття «органічні» (фізичні, загальнотілесні, голод, жага та ін.), «надорганічні» (закоханість, кохання, пристрасть тощо), «соціальні» (сімейні, суспільні, правові, політичні), «надсоціальні» (релігійні, моральні). Виходячи із даної класифікації, констатуємо, що в романі І.Шмельова домінують «соціальні» та «надсоціальні» почуття, які стають основою авторського світобачення і вільно трактуються в оповіді. Соціальний аспект є домінантним у відтворенні суспільного вакууму, у якому опинилися персонажі: свавілля нової влади, безправ'я людей, вимирання нації. «Надсоціальні» почуття, що ґрунтуються на релігійних догмах та моральності, теж визначальні в романі, оскільки саме релігійні мотиви стають стильовими домінантами оповіді. Мотиви другого пришестя, цінності живої істоти (неспроможність автора задля втамування голоду підняти руку на паву), постійні звертання до Бога, як мірила справедливості, відтворюють релігійні вірування автора. На думку, П.Ібадлаєва, І.Шмельову притаманний глибокий патріотизм, що означає «як участь людини в тому чи іншому історичному контексті, так і найвищий ступінь його духовних можливостей» [141, с.146]. Патріотизм Шмельова проявляється на усіх рівнях тексту: сюжетному, фабульному, композиційному. І.Ільїн справедливо зазначав, що істинний патріот поєднує свій інстинкт і дух з духом свого народу, досягаючи єдності в інстинкті й душі [145, с.185]. І.Шмельов створив новий вид епопеї, коли суб'єктивні голоси окремих персонажів утворюють багатоголосся і відтворюють добу «погибели земли русской».

У соціальному романі значно ускладнюється психологізм оповіді, оскільки автор активно користується прийомами психологічного зображення (авторським, інтроспективним і оповідним) [141]. Наративна структура, що поєднує в собі три психологічні шари, різновекторно відтворює часопростір роману. Авторський психологізм допомагає осмислити події та подати індивідуальне бачення ситуації: «Мы последние атомы прозаической, трезвой мысли. Все – в прошлом, и мы уже лишние» [400, с.62]. Інтроспективний – пов'язаний із самоаналізом персонажа та відтворює індивідуальну екзистенцію (стан, настрої, переживання): «Свежая хвоя кедра осыпает лицо дождем... Я за-

таиваю шаги... болью хватает меня за сердце... Вот он, жуткий, протяжный стон... тянется из далекой Балтики... Удушаемый вопль покинутого всеми» [400, с.133]. Описовий психологізм виконує імагогічну функцію, часто збігається із авторським: «Хоть шестеро жизнь отбили! Я с любовью смотрю на горы, благостные, суровые – покровители храбрых. Храбрых укроют камни. Простая правда у них – своя. Храбрыми Бог владеет!» [400, с.81]. Для реалізації творчого задуму автор використовує художні засоби, зокрема метафори (сама назва твору «Солнце мертвых» походить із Біблії), персоніфікацію (море грає, сонце сміється, небо співає), порівняння («Жизнь-Хозяйка» «играла симфонию») тощо. Отже, наративна структура характеризується багатоплановістю і надзвичайною експресією, оскільки ґрунтується на значному автобіографічному і документальному матеріалі.

Відтворенню соціальних потрясінь початку ХХ століття, зокрема становленню радянської влади в Криму, присвячено й твір «В тупике» (1924) В.Вересаєва, що визначається нами як соціально-історичний роман. Сюжет роману побудований на змалюванні складних внутрішньосімейних стосунків родини Сартанових, члени якої сповідували різні суспільно-політичні погляди. Іван Ілліч Сартанов – старий земський лікар, учасник пироговських читань, типовий представник демократичної інтелігенції Росії кінця ХІХ – початку ХХ століття. Ще в молоді роки зміцнилися його політичні симпатії, тому він свідомо пристав до соціалістів, поділяючи їхні програмні вимоги до покращення умов життя та праці робітників і селян, про рівність всіх людей, незалежно від соціального походження. Іван Ілліч був особисто знайомий із такими революціонерами, як Андрій Желябов, Олександр Михайлов та ін. За політичну неблагонадійність влада двічі відправляла Сартанова у в'язницю та на заслання, однак герой щоразу втікає та продовжує ще більше відстоювати свої переконання. «Врачам русским хорошо была знакома его высокая, худая фигура в косоворотке под пиджаком, с седыми волосами до плеч и некурчавящаяся бородаю, как он бочком пробирался на съезде к кафедре, читал статистику смертных казней и в заключение вносил проект резкой резолюции, как с места вскакивал полицейский пристав и закрывал собрание, не дав ему дочитать до конца...» [72, с.10]. Лікар мав дві доньки: Віра поділяє ідеологію комуністів і готова до жертвності задля ідеї, Катя сповід-



ує батьківські принципи, однак майбутнє вбачає у компромісі з новою владою. Характер головної героїні Каті відтворений у протиставленні з іншими членами родини: двоюрідним братом Леонідом – авторитетним більшовиком на прізвисько «Седой», Дмитром, нареченим дівчини, офіцером Добровольчої армії. Конфлікт у сім'ї призводить до її розпаду. Даний мотив характерний не лише для російської літератури, але й для літератури початку ХХ століття загалом (Т.Манн, У.Фолкнер та ін.).

Жанровою особливістю роману є його глибокий автобіографізм, який проявляється передовсім в імагологічному аспекті. «Автобіографічність стає характерною рисою творчості Вересаєва. При створенні узагальнених художніх образів автор користується особистими враженнями від людей, фактів, подій і явищ, з якими він безпосередньо стикався» [58, с.47]. Авторська публіцистика доводить, що письменник, як і його герой, різко негативно ставиться до приниження особистості, знецінення життя, втрати свободи, до існуючого в країні хаосу, розрухи, беззаконня, знищення культурних цінностей тощо. Попри значну біографічну схожість (професія героя і письменника – земський лікар), знайомство з відомими революціонерами тогочасся, заслання, перебування у 1918-1921 роках на дачі в Криму), все ж говорити про повну ідентичність героя і автора неможливо, оскільки Іван Ілліч Сартанов – художній образ, крізь ракурс бачення якого відтворюється реальність.

Просторово-часова організація роману витримана в руслі реалізму із домінуванням відповідних просторово-часових констант. Художній час твору автором детально окреслюється: події відбуваються в Криму, коли «бешено дул февральський норд-ост...» [72, с.10]. Художній час і реальний історичний час у романі не збігаються, оскільки автор вибірково відтворює історичні події в Криму початку ХХ століття, акцентуючи увагу на психології «натовпу» – переможців і переможених. Автор не ставить за мету відтворення хронології подій, його цікавить передовсім психологічний, моральний, ідеологічний портрет доби з позицій вічних загальнолюдських цінностей.

Художній час у романі є багатоплановим і складається із кількох різновидів: соціально-історичного часу (революція і громадянська війна в Криму, на фоні яких і розігруються події), біографічного часу (зіставлення до- та постреволюційних біографій героїв), побутового часу (детальний опис приватного життя пер-

сонажів), природного часу (події відбуваються протягом природного циклу «весна – літо – осінь», що набуває символічного значення). Усі складники художнього часу перебувають у тісному взаємозв'язку, що надає романному конфлікту особливого напруження та драматизму.

Як і художній час, художній простір В.Вересаєвим детально виписаний. Події відбуваються у поселенні Арматлук (Коктебель) та у місті, яке знаходиться недалеко від нього (Феодосія). Художній простір не є замкненим, часто згадуються й інші географічні «плями», що тісно пов'язані із центральним (Джанкой, Одеса, Харків, Куп'янськ, Москва, Кубань тощо). Введення даних топосів розширює художній простір і створює значний та історично достовірний фон для сюжетних колізій.

У просторово-часовому континуумі провідним є хронотоп «глухого кута», який стає своєрідним символом доби і виноситься у назву твору. У глухий кут потрапляє не лише окрема особистість (Іван Ілліч, Катя, Віра та ін.), але й суспільство загалом, причому песимізм світовідчуття не залежить від політичної приналежності чи сповідуваних ідей. Виходом із кризи може бути загибель (Іван Ілліч, Ганна Іванівна, Віра та ін.) або пошук нових підходів до подолання проблеми (Катя, професор Дмитрієвський). На думку автора, у глухому куті перебуває й держава, оскільки нова політична сила продукує класову нерівність. Авторський епіграф з Данте акцентує трагізм ситуації: «Небо их / Отринуло, и ад не принял серный, / Не видя чести для себя в таких» [72, с.10].

У художньому просторі роману константними є «предмети-символи», що дають можливість глибше розкрити психологію героїв, осягнути їхні життєві орієнтири. Таким просторовим «знаком» є будинок Сартанових, маленька дача біля самого моря, обвітрена та хистка, що символізує нестабільність життєвої ситуації головних героїв роману – Івана Ілліча, Каті, Ганни Іванівни. Епіграф до першого розділу («Жил старик со своей старухой у самого синего моря» [72, с.10]) надає оповіді казковості, яка зникає після першого ж контакту героїв із дійсністю. У фіналі роману Катя не впізнає свого затишного будинку, у якому «высадили окно, выломали из печки духовку и бак» [72, с.154], оскільки після смерті близьких він стає для неї чужим.

Важливого значення в художньому просторі роману набуває портретування, що характеризується максимальною стислістю

та точністю при відтворенні характеру. В.Вересаєв використовує штриховий, психологічний, емоційний та динамічний портрет [141]. Штриховий портрет зазвичай складається із декількох речень та акцентує увагу на основних рисах особистості. Наприклад, особливість характеру Каті (допитливість, наполегливість, старанність) подається за допомогою декількох деталей та влучно характеризує героїню: молоду дівчину, яка знаходить натхнення у праці: «Вошла Катя с большим тазом выполосканного в море белья. Засученные по локоть тонкие девичьи руки были красны от холода, глаза упоенно блестели» [72, с.17].

Психологічний портрет дозволяє крізь внутрішній світ особистості відтворити особливості доби у цілому. Так, розмова головної героїні у фіналі роману зі своїм батьком нагадує поєдинок двох волей: «Иван Ильич положил исхудалую руку на ее руку, загрузевшую и загорелую, тихо улыбнулся и вдруг сказал: – «Давай умрем». Катя вздрогнула, выпрямилась и впилась глазами в его глаза» [72, с.179]. Даний прийом підсилює ефективність психологічного відтворення персонажа, збагачує психологічну палітру в цілому.

Динамічний портрет фіксує зміни (внутрішні, вікові, психологічні), що відбувалися з героєм. У романі дана форма портретування використовується при змалюванні білогвардійця Дмитра, який з'являється в романі всього тричі, однак щоразу його портрет доповнюється новими штрихами, на яких акцентується авторська увага. Персонаж у першому епізоді змалюваний співчутливим інтелігентом, що вивчав античну літературу та історію, здійснював переклади творів Сафо, Прокла, у третьому – подається жорстоким, бездушним фанатиком, здатним знищити все на своєму шляху. «Загорелый, оживленный и радостный Дмитрий сидел у Кати, с жадной любовью оглядывал ее и рассказывал: в народных массах несомненный перелом, большевизм изживается. Крестьяне массами записываются в добровольцы. В Харькове рабочие настроены резко антибольшевистски, не позволили большевикам эвакуировать заводы. Вот увидишь, через два месяца мы будем в Москве» [72, с.109]. Кожна поява Дмитра супроводжується змінами у його зовнішності, що тісно пов'язані із духовною еволюцією персонажа. Динамічний портрет допомагає відтворити нестійкість ідеології героя, його життєву невизначеність.

Автор активно використовує емоційний портрет, що подається крізь ракурс бачення різних персонажів. Переважно характеристика здійснюється Катею та Іваном Іллічем, виразниками нових ідей. Наприклад, емоційний портрет Івана Ілліча у фіналі роману свідчить про непоступливість героя перед відходом у небуття. «И Катя увидела, – ясный свет был в глазах у Ивана Ильича, и все лицо светилось, как у Веры в последний день» [72, с.179]. «Осяяння» героя свідчить про його чисту душу, праведно прожите життя, яке, на думку героя, повинно бути скероване гуманістичними ідеями.

Жанровою особливістю роману В.Вересаєва є використання у художньому просторі пейзажу, що характеризується глибоким філософським змістом. Авторська увага акцентується на денному та нічному пейзажах, які символізують дві антагоністичні сили (ніч – відхід білогвардійців, день – прихід червоноармійців). «Из-за моря вставало яркое солнечное утро, синее небо сверкало. Добровольцы исчезли, – без шума, без грома исчезли, растаяли неслышно, как туман под солнцем» [72, с.31]. Задля відтворення внутрішнього портретування, автор вдається до психологічних пейзажів. Розповідь Дмитра про те, як матроси знущалися над ним і уже мертвим Марком Агаповим супроводжується проявами стихії: «Ветер завывал и с шумом пронёсся поверху. Чудовищные волны лезли на берег, шипели пеной, разбивались с гулким металлическим звоном и, задохнувшись ползли назад» [72, с.35]. У романі наявні великі за об'ємом пейзажі – авторські описи, що носять лірико-філософський характер. «Они вышли в сад. Леонид слегка прихрамывал. Солнце сверкало и грело. Сад был просторен, гол, но травка уже зелене-ла. На миндальных деревьях розовели набухшие бутоны. Сквозь ветки темнело море, огромное и синее» [72, с.31]. Летмотивним пейзажним образом роману є шосе, що символізує шлях країни, народу, конкретного персонажу до невизначеного майбутнього. Пейзажні замальовки виконують сюжетоутворювальну функцію: вони передують подіям, ретардують та прискорюють сюжет, передірають долі персонажів.

Особливістю художнього простору роману є наявність діалогічного та монологічного мовлення, яке відіграє значну роль як у композиційній структурі, так і портретуванні героїв. Сюжет вибудовується довкола чотирьох персонажів, що належать до ворожих таборів: Леонід і Віра, Іван Ілліч і Катя. Різні погля-

ди на життя, глибинна сутність характерів, мотивація вчинків подана автором через діалогічно-монологічне мовлення. Діалогічне мовлення представлене реплікованими та розлогими діалогами, що характеризуються значною стислістю та динамізмом: «Скажите, пожалуйста, большая деревня?» – «Большая» – «А жители кто?» – «Больше болгары» – «Очень вам благодарен» [72, с.45]. Монологічне мовлення передається за допомогою внутрішнього діалогу та уявного монологу, що розкриває порухи в підсвідомості героя, його роздуми та мрії: «Кате вдруг стало смешно. Ей представилось: все, что кругом, – как будто это такая подводная пещерка глубоко-глубоко в море. Там, наверху, сшибаются вихри, чудовищные волны с ревом бросаются на небо, земля сотрясается, валятся скалы, поросшие вековым мхом, зловеще ползет по склонам огненная лава...» [72, с.47]. Діалогічно-монологічне мовлення допомагає з'ясувати морально-етичну та суспільно-політичну позицію і мотивацію вчинків персонажа, а також виконує імагогічну та імагологічну роль.

У художньому просторі роману особливу функцію виконує наратор, крізь світовідчуття якого відтворюються сюжетні перипетії. Романна оповідь ведеться від третьої особи, що створює враження об'єктивного споглядання дійсності, емоційне начало відступає перед аналітичним осмисленням. Оповідач займає нейтральну позицію, яка не припускає прямих авторських оцінок, що дає можливість філософськи трактувати життєві сентенції. Наприклад, авторські вставні новели щодо сім'ї із «дачки на шоссе» стають стильовими константами, зустрічаються в кожній частині роману і характеризуються градацією: «Муж и жена, с очумелыми глазами, полными отчаяния и усталости. С утренней зари до поздней ночи оба беспомощно трепались в колесе домашнего хозяйства, неумелые и растерянные. Пилили вдвоем дрова тупой пилой с обломанными зубьями и злобно ссорились» [72, с.43]. Трагізм ситуації підкреслюється за допомогою контрасту портретування цієї ж сім'ї у різні періоди: «Катя помнила их два года назад. Счастливая, милая семья на уютной своей дачке, с детками, нарядными и воспитанными... У нее – пушистые, золотые волосы вокруг веселого личика. Теперь – лицо старухи, на голове слежавшаяся собачья шерсть, движения вульгарные. Распущенные грязные ребята с мокрыми носами, копоть и сор в комнатах, небрежные постели, не вынесенная ночная посуда. И бешеные, злобные ссоры весь день» [72, с.43].

Мотив «дачки на шосе» у художньому просторі роману є символом замкненого кола суцільного матеріального і морального зубожіння, в яке потрапили доведени до відчаю люди. Образ «дачки на шосе» набуває символічного значення, оскільки саме «дачка», а не «дача», ширше «дім, будинок» уособлює тимчасовість та примарність людського існування, де особистість здатна деградувати до тваринного стану. Голова сімейства порівнюється з биком, «которого ударили обухом меж рогов», а у його дружини «вместо золотистого ореола волос, – слезавшаяся собачня шерсть» [72, с.183]. Автор повертається до вставних новел тричі, в одному образі фокусуючи та символічно концентруючи сутність змін, що відбувалися в суспільстві протягом 1918-1919 років.

Автор-наратор актуалізує у романі біблійні мотиви, що передаються за допомогою ще однієї вставної новели, поданої у формі фольклорної легенди. Сюжет легенди досить простий: хуторяни запримітили, що в одній із хат, мешканці якої від «тих-ва померли», щовечора стала загоратися лампа і освітлювати двох старців, що сиділи за столом і тихо розмовляли. «Камманист» Михайло вирішив в'яснити, що то за люди, пробравшись до будинку і заховавшись у печі. Опівночі загорілася лампа, з'явилися два чоловіки і заговорили між собою: «Нет, Никола, не хватает терпения моего. Всех хочу уничтожить». А другой ему: «Подожди, потерпи еще немножко. Может, переменится все, одумаются люди, получше станут. Тихомирье придет» [72, с.127]. Поговоривши між собою, чоловіки веліли Михайлу вилізти з печі. Герой послухався не відразу і був покараний тим, що вріс у землю по пояс. «Утром другие камманисты пришли, стали откапывать. Никакая кирка не берет. Так до сих пор и стоит середь хаты, в земле по пояс. Комиссия приезжала из Симферополя, опять откапывали, думали, – не белогвардейская ли пропаганда. Ничего подобного. Все записали, как было, Ленину послали телеграмму» [72, с.127]. В казковому типі оповіді актуалізуються біблійні мотиви, зокрема знищення Содоми і Гоморри, мешканці яких були злими і грішними, за що й були покарані. Закам'яніння Михайла порівнюється із оберненням у соляний стовп дружини Лота, яка не дослухалась поради богів і вчинила по-своєму. Вставна новела виконує прогностичну функцію, оскільки демонструє, що може статися із невірними, котрі уявили себе богами.

Стильовою особливістю роману «В тупике» В.Вересаєва є його глибокий психологізм. Письменник залишався нейтральним щодо соціально-політичної ситуації у країні, готовим до дискусії, тому й роман залишає читачеві широке поле для роздумів. У творі зустрічаються різні види психологізму (авторський, інтроспективний та оповідний) [141], які відтворюють широкий спектр психологічних станів, переживань персонажів. Через роздуми Каті Сартанової, що є символом всього покоління російської інтелігенції, передано почуття невизначеності та безпритульності, що домінувало в російському суспільстві початку ХХ століття. На відміну від окреслених доль героїв-фанатиків Дмитра, Віри, Леоніда, майбутнє Каті залишається примарним. Вона допитлива, неупереджена, розважлива, здатна прийняти іншу точку зору, піти на компроміс. Фінал роману характеризується амбівалентністю: «Катя похоронила Івана Ільича, распродала мебель, лишние вещи, и однажды утром, ни с кем не простившись, уехала из поселка неизвестно куда» [72, с.185]. Героїня не залишається в містечку, однак її нестримний дух не дозволить опустити руки, здатися. Катя – єдиний персонаж, котрий вибрався із глухого кута, який у романі В.Вересаєва має не лише просторове, але й часове значення. Катя піднялася над минулим і сміливо вирушила в майбутнє, яке, на думку письменника, для таких людей обов'язково існує.

Роман «В тупике» на структурному рівні є синтезом традиційних для реалізму та новаторських принципів відтворення дійсності. Автор активно користується прийомом монтажу, характерним для кінематографу. На даній особливості тексту В.Вересаєва неодноразово наголошували дослідники [32]. Композиційній структурі притаманна перервність зображення та фрагментарність. Всі три частини роману розбиті на значну кількість сцен, епізодів, замальовок та мають калейдоскопічний характер. Дані структурні фрагменти різні за об'ємом, не мають назв, часто не пов'язані між собою та участі в сюжетотворенні не беруть, однак виконують важливу імагогічну функцію. У даній формі оповіді причинно-наслідкові та просторово-часові параметри послаблено, проте все зображене «туго змонтоване» енергією авторської думки, і, незважаючи на зовнішню різнорідність, створює враження єдиного цілого, в якому кожна складова є повноправною значимою одиницею.

Принцип монтажу проявляється не лише на структурно-стилістичному, але й на змістовному рівні роману, оскільки сюжетна оповідь вибудовується за даною схемою. Характерною особливістю мозаїчності твору є відтворення діаметрально протилежних ідейних принципів. Сам В.Вересаєв зазначає: «Роман написаний у формі окремих сцен, в стилі *blanc at noir* (біле і чорне – Т.К.): як мені говорив один партієць, за одні сцени мене треба було посадити у підвал, а за інші – взяти в партію» [278, с.377]. Сцена, у якій розповідається про поступове налагодження побуту трудящих, про ріст громадянської самосвідомості чергується зі сценою незаконного арешту більшовиками Івана Ілліча Сартанова [72, с.147]. Розповідь про невинуватого жорстокість голови ЧК Воронька, комісара продовольства Колеснікова межує із описами діяльності розумного, порядного, ідейного комуніста Корсакова, якому різко протистоїть його дружина, фанатка більшовицького руху, Надія Олександрівна [72, с.140-162]. Така контрастність фрагментів роману увиразнює не лише зовнішні (часові та причинно-наслідкові зв'язки), але й внутрішні (емоційно-змістові) конфлікти. Даний композиційний прийом підтверджує неоднозначне авторське ставлення до змальованих ним подій.

У романі використовується кінематографічний прийом «загального плану» та «укрупненого плану», що полягає у вибіркового підході до відтворення сюжетних колізій. Деякі моменти висвітлюються автором ґрунтовно, інші – лише побіжно, максимально коротко. Вибір такого композиційного прийому дозволяє письменникові розставити акценти, «висвітлити» найбільш важливі моменти. Наприклад, про переїзд Сартанових із Москви до Криму згадується лише побіжно у зв'язку з утечею Івана Ілліча із ув'язнення, про лікарську практику головного героя сказано дуже мало, не описується тяжка поїздка Каті в Добровольчу армію, щоб переконати Дмитра відійти від воєнних дій, любовна сюжетна лінія (Катя – Дмитро) детально не розроблена, даються лише натяки на стосунки героїв, які до фіналу роману через ідейні розбіжності поступово згасають. Авторська увага зосереджується на емоційно-психологічних виявах особистості, поданих через ідейні переконання героїв. Сцени «укрупненим планом» мають важливе сюжетне навантаження і стають ідейно-емоційними центрами твору. Кульмінаційними моментами оповіді можна вважати перше реальне зіткнен-



ня головних героїв із злочинними діями більшовиків (історія з риттям окопів), арешт Каті, її перебування у в'язниці, передсмертні роздуми Івана Ілліча. Автор відмовляється від прямих емоційних характеристик, оскільки намагається не лише «замаскувати» своє ставлення до подій, але й спонукати читача до активних роздумів, пошуку особистих відповідей на поставлені в романі запитання.

Автобіографічні мотиви визначають і художню структуру роману М.Булгакова «Белая гвардия» (перша публікація 1925 р.), який відтворює соціально-політичну ситуацію в Україні 1918-1919 рр. Б.Гаспаров [89, с.83-123] відзначив міфологічні витоки роману: Апокаліпсис втілює метасюжет роману, що розвивається за законами міфологічної циклічності (у Місто заходить передовий загін – «предтеча Сатани», потім настає царство Антихриста; страта-розп'яття, «небесний грім» слугують знаменням, що проголошує падіння даного царства, потім вся «апокаліптична циклічна схема» повторюється). В аналізі «мотивного сюжету» Б.Гаспаров оригінально і тонко досліджує притаманне художньому світу М.Булгакова «відсторонене» бачення дійсності як «дивного світу», в буденних подіях якого «вбачаються дива». Літературознавець О.Пенкіна [287] констатує, що в структурі роману лежить ідея «матрьошки», що знаменує змістовну значимість кола. Н.Гуткіна відносить твір до романного полотна нового типу, художній простір якого вибудований у взаємозв'язку традиційного «сімейного», любовного та новаторського роману [110].

«Белая гвардия» М.Булгакова – автобіографічне полотно, в основу якого покладено особисті враження письменника від подій, що мали місце в Києві у 1918-1919 роках. Дослідники неодноразово наголошували на автобіографізмі даної романної форми [414; 391], зокрема О.Корольов довів, що домінантною стає «модель особистої біографії», оскільки в кожному герої присутній автор, його «внутрішнє «я» [180]. Автобіографічна площина є домінантною у наративній структурі художнього тексту: сім'я Турбіних – це передовсім родина Булгакових. Турбіна – дівоче прізвище бабусі письменника, прототипами героїв роману стали київські друзі та знайомі письменника (М.Сигаєвський, Ю.Гладиревський та ін.). Головний герой Олексій Турбін відображає авторське бачення, крізь призму його свідомості відтворено людську трагедію. За словами С.Єрмолинського, роман спо-

відує «ще свіжі, болючі спомини про Київ часів Громадянської війни. То були шматки особистого життя, вир подій, що зробили із лікаря літератора...» [62, с.40].

Хронотоп роману має реалістичне підґрунтя: булгаковське Місто – це топографічно окреслений простір, територія Києва з відомими наразі локусами: районами (Святошино, Поділ, Печерськ), вулицями (Хрещатик, Прорізна, Володимирська), історичними пам'ятками (Софіївський собор, церква Миколи Доброго на Узвозі, юнкерські училища) тощо. Оселя Турбіних – реально існуючий будинок М.Булгакова на Андріївському узвозі. Автобіографічний принцип поєднує реальні події 1918-1919 рр., свідком яких був письменник.

Історичне підґрунтя роману становить зміна влади в Києві 1918-1919 років: у січні 1918 р. більшовики поступилися територією німецьким військам та Центральній Раді, верховним правителем було проголошено гетьмана Скоропадського, у грудні 1918 р. – відхід німецької армії та втеча гетьмана під натиском військ Петлюри, який проголосив Незалежну Українську Республіку; у лютому 1919 р. має місце зміна петлюрівської влади на більшовицьку. Роман М.Булгакова є історичним полотном, в основі якого лежить реалістичний часопростір, хронологічно окреслений і підпорядкований ходу історії. Письменник обирає ракурсом оповіді особистість, що опинилася на «зламі епох» і цей «злам» проходить крізь її внутрішній світ і домашній простір.

Реалістичний хронотоп актуалізує безліч мотивів, які стають константними у даному романі. Історичні події М.Булгаков подає за допомогою мотиву гри, який акумулюється в образі-символі – шахівниці: «нежданно-негаданно появилася третья сила на громадной шахматной доске <...> и вот-с, погибает слабый и скверный игрок – получает его деревянный король мат» [61, с.61]. Насмішка наратора, характерна при змалюванні мозаїчної зміни влади, зникає, змінюючись гіркою іронією, що домінує протягом оповіді. Особливо гучно звучить мотив «бенкету під час чуми», який відтворює соціальні потрясіння даного періоду. М.Булгаков детально змалює добу, коли після більшовицького перевороту в Росії у Місто потрапляє безліч біженців, які сподівалися на відновлення порядку. На певний час Київ набуває статусу культурного центру з новоствореними газетами, журналами, літературними гуртками, театрами тощо.

Місто заповнили представники різних прошарків: «Появились хрящевато-белые с серенькой бритой щетинкой на лицах, с сияющими лаком штиблетами и наглыми глазами тенора-солисты, члены Государственной думы в пенсне, б... со звонкими фамилиями, биллиардные игроки... водили девок в магазины покупать краску для губ и дамские штаны из батиста с чудовищным разрезом» [61, с.57]. Ситуація в країні нагадувала «глупую и пошлую оперетку» [61, с.33], яка розігрувалася щоразу заново і з новими акторами. Письменник користується прийомом контрасту, коли поряд із неспокійною дійсністю відтворюється неспішна щаслива минувшина, не пов'язана із революційною добою. Мотив «бенкету під час чуми» зачіпає й родину Турбінних, оскільки саме так бачиться їхня спільна вечеря з друзями після від'їзду Тальберга. Застілля, яке розпочиналося як дружній обід, поступово перетворюється на п'яну оргію з гімном царю і важким похмільним синдромом. Герої намагаються втопити тугу в вині, однак «уже водку пить немыслимо, уже вино пить немыслимо, идет в душу и обратно возвращается. В узком ущелье маленькой уборной, где лампа прыгала и плясала на потолке, как заколдованная, все мутилось и ходило ходуном. Бледного, замученного Мышлаевского тяжело рвало. Турбин, сам пьяный, страшный, с дергающейся щекой, со слипшимися на лбу волосами, поддерживал Мышлаевского» [61, с.50]. У даному епізоді письменник збирає за столом усіх основних персонажів, оскільки вважає, що соціальні катаклізми мають не індивідуальне, а загальне значення.

Основним соціальним мотивом є мотив руйнування, у даному випадку – руйнування сім'ї, що є традиційним для літератури означеного періоду. Однак у даному творі мотив руйнування сім'ї укрупнюється мотивом смерті матері, який стає константним у романі та підсилює інші соціальні мотиви. Символічним є й той факт, що мати померла саме навесні, «когда отпевали мать, был май, вишнёвые деревья и акации наглухо залепили стрельчатые окна» [61, с.13], оскільки даний сезон традиційно є часом зародження нового життя, розквіту, але у романі стає періодом занепаду. Смерть матері розхитує душевну рівновагу персонажів і актуалізує мотив сенсу життя. Риторичний мотив: «Як жити?» стає константним у романі. Герої намагаються «жити дружно» за батьківським заповітом, оберігати одне одно-

го у скрутний час. Початок роману набуває символічного значення: прощання із гармонією, зі старим світом.

Просторово-часовий шар роману акумулюється в мотиві будинку-судна, що позначає «свій» (домашній) простір, місце, де можна на певний час забути про хаос буття. Будинок Турбіних стає не тільки помешканням головних героїв, але і місцем перетину багатьох сюжетних ліній роману. Існування в даному топосі наповнене спокоєм і тишею всупереч безладу, що панує в країні. Центральним образом даного художнього простору, господинею і душею дому є Олена Турбіна-Тальберг, «прекрасна Елена», уособлення краси і доброти, Вічної Жіночості. Однак будинок із кремовими шторами і зеленим абажуром на лампі не може врятувати його мешканців від історичної катастрофи. Будинок-судно – лише тимчасова гавань, відстрочка загибелі, що неминуче настане. Першим із будинку-судна тікає чоловік Олени, Тальберг, залишаючи не лише країну, але й близьких йому людей напризволяще. Хронотоп будинку має замкнену просторову структуру, це не просто місце фізичного існування героїв, але й ієрархічний всесвіт, що концентрується навколо печі, не стільки фізичного, скільки метафізичного джерела тепла. «Много лет до смерти, в доме № 13 по Алексеевскому спуску, изразцовая печка в столовой грела и растила Еленку маленькую, Алексея старшего и совсем крошечного Николку. Как часто читался у пышущей жаром изразцовой площади «Саардамский Плотник», часы играли гавот, и всегда в конце декабря пахло хвоей и разноцветный парафин горел на зелёных ветвях» [61, с.14]. Печка виконує роль літопису, на якому закарбовано основні віхи життя родини. Просторовими ознаками будинку є тепло і світло, які манять до себе друзів родини Турбіних задля зцілення духу та плоті. За словами Олексія Турбіна, родинний дім – найвища цінність, задля збереження якої людина «воюет и, в сущности, говоря, ни из-за чего другого воевать ни в коем случае не следует» [61, с.185]. Інтер'єр будинку є своєрідним символом життя і гармонії: меблі старого червоного оксамиту, ліжка із блискучими шишечками, кремові штори, бронзова лампа із абажуром, книги із шоколадними палітурками, рояль, квіти, давня ікона, піч, годинник з гавотом. Кузен Ларіосік із Житомира приїздить лікувати душевні рани до Турбіних: «А наши израненные души ищут покоя вот именно за такими кремовыми шторами...» [61, с.205].

Художній простір роману побудований за принципом протиставлення: дім Турбіних протиставляється оселі «сусіда знизу» Василя Івановича Лисовича (Василіси), образ якого портретований автором без симпатії: «в нижнем этаже (на улицу – первый, во двор под верандой Турбиных – подвальный) засветился слабенькими жёлтенькими огнями инженер и трус, буржуй и несимпатичный, Василий Иванович Лисович» [61, с.17]. Квартира Василіси нагадує темний сирий холодний підвал, наповнений запахом мишей та цвілі, у якому мешкають істоти-потвори. Ракурс бачення Василіси визначає і портрет його дружини: «Василиса всмотрелся в кривой стан жены, в жёлтые волосы, костлявые локти и сухие ноги» [61, с.64]. Гармонія і життєва сила дому Турбіних протиставлені занепаду оселі Василіси. Однак у фіналі роману Василіса інтуїтивно тягнеться до Турбіних, просить у них захисту, оскільки після нападу грабіжників відчуває життєву невпевненість.

У жанровому наповненні роману значне місце посідає мотив сну, що тісно пов'язаний із міфологічними мотивами та творить ще один шар реальності. Герої поринають в оніричні прояви (сни, марення, галюцинації тощо) у кризових ситуаціях, характерні для людського буття: Олексій (сон і хворобливі марення), Ніколка (сновидіння), Олена (сон і видіння після молитви за братом), Василь Іванович Лисович, Карась (дрімаючи в квартирі Василіси). Дійсність сприймається (і подається через їхню свідомість) як онірична і супроводжується часто викривленими образами та асоціаціями.

Художній простір роману вимальовується в основному кризь ракурс бачення Олексія Турбіна, провідного героя роману, який після смерті матері відповідає за цільність родини. Протягом розвитку сюжету герой неодноразово поринає в оніричний простір, знаходячись на межі, причому в «пороговій ситуації» позиція героя відтворюється точніше, оскільки для підсвідомості характерне зняття будь-яких обмежень. Метафізика оголює внутрішні переживання, що знаходяться глибоко у підсвідомості героя. Головний герой-деміург творить оніричну реальність: сумує за минувиною (ліричні описи Міста до революції), презентує дійсність і прогнозує майбутнє (символічний сон про полковника Най-Турса) тощо.

Для оніричного простору характерна наявність знамення, які впливають на реальний хронотоп роману. Сон Ніколки, який пе-

реповідає про намагання героя прорватися крізь павутину, стає додатковим штрихом до портретування героя. Відкритий фінал у формі снів дає змогу змалювати хисткість хронотопу і додати оповіді риторичності. Щасливий сон Петьки Щеглова у фіналі роману («будто бы шел Петька по земному большому лугу, а на этом лугу лежал сверкающий алмазный шар, больше Петьки... Петька добежал до алмазного шара и, задохнувшись от радостного смеха, схватил его руками. Шар обдал Петьку сверкающими брызгами») [61, с.277] втілює авторську філософію, що полягає передовсім у надії на відродження гармонії, символом якої є щаслива дитина. «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал» [61, с.278]. Сни героїв стають медіативною зоною як автора, так і героїв, виконуючи характерологічну, сюжетоутворювальну, ретроспективну, репрезентативну та прогностичну функції.

Роман наскрізь просякнутий мотивом музики, зокрема мотивом опери «Ночь под Рождество», яку слухають за вікном герої роману: «А в окнах настоящая опера «Ночь под рождество», снег и огонечки, дрожат и мерцают...» [61, с.105]. Даний мотив виконує структуроутворювальну роль, навколо нього гуртуються інші субмотиви: оперні ремінісценції, назви музичних творів, тембри голосів, образи музичних інструментів. М.Булгаков використовує мелійний мотив і в зображенні персонажів, наприклад, Шервінського: «И розоватая гостиная наполнилась действительно чудовищным ураганом звуков, пел Шервинский эпиталаму богу Гименею, и как пел! Да, пожалуй, все вздор на свете, кроме такого голоса, как у Шервинского» [61, с.43]. Мишляєвський юнкерам не віддавав накази, а проспівував їх, що свідчить про професіоналізм військового. Образ рояля, акомпанемент під звуки рояля й гітари зігрівають мешканців будинку у важкі часи «заметілі». Музика витворює часопростір роману: «самовар запел», «запела труба», «птичка (друкарська машинка – Т.К.) запела», «пушки пели». Цей мотив є стильовою константою роману «Белая гвардия».

Епіграфи до роману репрезентують основні теми і мотиви твору – розплати за здійснене, моральної відповідальності за вчинки, що скеровують життєвий вибір. Епіграф складається із двох цитат з «Капитанской дочки» О.Пушкіна та Святого

Письма. У першій цитаті заметіль, сніговий хаос стає символом «душевного розладу, духовного розпаду, п'яного бенкету революції на весь світ, іншими словами, – Російського Хаосу» [153, с.97]. Мотив заметілі фіксує зникнення реального світу, заміну його новим, у результаті чого активізується поняття міфологічного хаосу. Революція і громадянська війна асоціюється у М.Булгакова зі сніговою заметіллю – некерованою стихією, страшною деструктивною силою, що не залежить від людини. Інша цитата є ремінісценцією із Біблії, що корелює зі стильовими особливостями роману: мотивом епічного спокою, неспішного послідовного викладу матеріалу, співучості. Взаємозв'язок двох частин епіграфу впливає на часопросторову площину оповіді та надає історичним подіям статусу містеріальних, коли за конкретно-історичним шаром убачається шар вічний. «Жанр М.Булгакова – не історична трагедія, а світова містерія. Він уміщує сюжет свого роману у Вічне Місто, і все, що відбувається у Вічному Місті, стає вічним, тобто містеріальним» [49, с.11].

Саме тому знищення Міста під час громадянської війни зображено М.Булгаковим не лише як занепад соціально-політичної системи, але й як загибель цілої цивілізації. Символічними є слова, що вціліли на піщці: «...Лен... я взяв билет на Аид» [61, с.272]. Фрагмент назви опери «Аїда» співзвучна із назвою царства мертвих. Містеріальний характер оповіді задається і виразом із «Одкровення Іоанна Богослова», що заданий в епіграфі, та стає основою апокаліптичного мотиву. Апокаліптична тема виникає в першому розділі під час розмови Олексія Турбіна зі священником Олександром, який закликає не опускати руки і зачитує із Апокаліпсису про третього Янгола, що вилив чашу свою в ріки та джерела. Дана тема пов'язана не лише із родиною Турбінних, але й з образом поета Русакова, котрий за свій спосіб життя та богохульні вірші був покараний страшною хворобою. Турбін на прийомі переконає пацієнта менше приділяти уваги читанню апокаліптичної літератури, однак Русаков переконаний, що настає кінець світу, що у фіналі символічно передано в процесі читання ним Апокаліпсису: саме тих рядків, що наведені в епіграфі. Дана біблійна фраза має глибоке смислове навантаження, стаючи наскрізним лейтмотивом, а обрамлення релігійним інтертекстом виводить роман на універсальний рівень. Інтертекстуальність у романі стимулює не лише апокаліптичну тему, але й виконує прогностичну функцію. Наприклад, Олена

після від'їзду Тальберга читає «Господина из Сан-Франциско» І.Буніна, а Ніколка і Олексій Турбін за вікном спостерігають «Ночь под Рождество» М.Гоголя, останню ніч, коли на землі панує нечиста сила.

Одним із наскрізних релігійних мотивів є мотив дива, один із проявів якого стає кульмінаційним моментом роману. Віра Олени, її пристрасна молитва рятує Олексія від смерті. Автор хронологічно окреслює час хвороби персонажа, прив'язуючи її до релігійного свята – Різдва. Звернення героїні до небесних сил, Богородиці нагадує релігійний підйом, духовне єднання з метафізичними силами: «Грудь Елены очень расширилась, на щеках выступили пятна, глаза наполнились светом, переполнились сухим бесслезным плачем. Огонёк разбух, тёмное лицо, врезанное в венец, явно оживало, а глаза выманивали у Елены всё новые и новые слова <...> Тут безумные её глаза разглядели, что губы на лице, окаймлённом золотой косынкой, расклеились, а глаза стали такие невиданные, что страх и пьяная радость разорвали ей сердце, она сникла к полу и больше не поднималась» [61, с.261]. Молитва Олени призводить до очищення душі, катарсису.

Біблійний хрест у романі – символ найвищих сакральних цінностей. Образ хреста пов'язаний із мотивом перехрестя, що походить з творів героїчного епосу. У фіналі роману хрест Володимира височіє над Дніпром. Дніпро стає міфологічним перехрестям, межею між світами, життям і смертю, втілюючи мотив вибору між «щастям і нещастям, життям і смертю, процвітаням і занепадом» [241, с.13]. «Над Днепром с грешной и окровавленной и снежной земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в угрожающий острый меч [61, с.277]. Обернення хреста на меч не випадкове, оскільки образ меча в християнстві є амбівалентним: символ смерті та символ життя (захисту). Б.Гаспаров наголошує, що обернення хреста на меч символізує Друге пришестя і Страшний суд [89] та актуалізує мотив Апокаліпсису як наскрізний.

Апокаліптичні мотиви відтворюються й на стилістичному рівні. Наприклад, соціально-політичні потрясіння у країні подаються з відповідною патетикою, тоді як повсякденні картини відтворені за допомогою розмовного стилю. «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от начала же ре-



волюции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» [61, с.13]. Стилiстика зачину роману зближується з лiтописами, старослов'янськими полотнами, ознаками яких є короткі фрази, iнверсія, вiдповiдний ритм, а образи Марса і Венери набувають статусу символу, оскiльки саме мiж даними стихiями (вiйна й кохання) вiдбувається протистояння.

Стильовою особливiстю роману є незакiнченiсть сюжетних лiнiй, якi перериваються тiльки-но розпочавшись. Сiмейне життя Олени закiнчується раптовою втечею Тальберга, а стосунки з Шервiнським – фiналом роману. Олексiй Турбiн зустрiчається з своєю рятiвницею, таємничою Юлiєю Рейсс теж у фiналі оповiдi, подальша доля героiв невідома. Стосунки Нiколки з сестрою загиблого Най-Турса у перспективi повинні обiрватися смертю молодого Турбiна, оскiльки такою бачиться доля героя в пророчому снi Олексiя Турбiна та сновидiннях Олени. Най-Турс, найбільш яскрава і колоритна постать захисника у романі, раптово гине, а полковник Малишев, розпустивши юнкерiв, зникає у невідомому напрямку. Доли друзiв Турбiних: Мишлаєвського, Карася, Ларiосика, Лiсовичей мають невизначений характер. Однак, попри сюжетну незавершенiсть, роман є концептуально закiнченим художнiм полотном. Фрагментарнiсть сюжетних лiнiй – елемент структури роману.

У романі виявляються елементи лицарського роману, оскiльки окремі герої, захисники «скривджених і зневажених», вiдтворені у вiдповiднiй лицарськiй манерi. Олексiй Турбiн у пророчому снi бачить полковника Фелiкса Най-Турса в образі велета бригади хрестоносцiв, що являється перед ним у лицарських обладунках: шоломі, кольчuzi та з великим лицарським мечем. М.Булгаков вдається до iнверсiї при зображеннi даного персонажа: спочатку описується сон Турбiна, потiм вiдбувається знайомство читача з самим Най-Турсом. Даний прийом дозволяє вiдтворити трагiчнiсть, приреченiсть героя, доля якого визначена заздалегiдь. Загалом і Нiколка, і Олексiй Турбiн, і Мишлаєвський, і Карась змальовані письменником лицарями з певним кодексом честi, якого вони свято дотримуються. Пiд час хворобливих марень Олексiй Турбiн здатен накинутися на iстоту, «кошмар в брюках в крупную клетку» [61, с.54], яка го-

ворить, що «русскому человеку честь – только лишнее бремя» [61, с.54].

Отже, соціальний роман початку ХХ століття має глибоке історико-автобіографічне підґрунтя, що дозволяє висвітлювати зображувані події зі значним суб'єктивізмом. Суб'єктивність є жанровою домінантою роману І.Шмельова «Солнце мертвых», який ми визначаємо як соціально-філософський роман-епопею. Жанровою особливістю даної форми є наявність екзистенціального хронотопу, який підпорядковує собі тополи дороги, пустелі, ночі. Художній простір характеризується розширенням, а сюжетний час – ретардацією, що дозволяє панорамно висвітлити події. Жанровими домінантами епопеї стає наративний дискурс: домінування авторського ракурсу в зображенні трагічної картини світу, підкреслений ліризм оповіді, сюжетна незавершеність, мозаїчна композиція, елегійний тип оповіді, поєднання фольклорних і біблійних мотивів. Особливістю художнього методу автора стає акцентуація побутових деталей, різноманіття засобів портретування, пейзажі, ефекти приголомшення (образ дитини-смерті, хлопчики, що гризуть копито), психологізм зображення, діалогічно-монологічне мовлення, які слугують не лише художнім фоном, але й мають полемічний характер. Звернення до духовного, сокровенного в людині, занурення в онейросферу (мотиви сну) ріднить епопею «Солнце мертвых» із художніми зразками символізму. Жанровою домінантою епопеї стає образ автора-натора, який виконує сюжетоутворювальну роль, оскільки стає своєрідним стрижнем, навколо якого будується оповідь.

У наративній структурі роману В.Вересаєва «В тупике» автобіографічна складова знаходиться ієрархічно нижче, оскільки ракурс натора характеризується нейтральністю щодо зображуваних подій. Жанр даного роману окреслюємо як соціально-історичний роман-монтаж, де назва твору відтворює жанровий зміст роману, який закодовано у провідному лейтмотиві-вислові «у глухому куті». Автобіографізм стає жанровою константою, що проявляється передовсім в імагологічному аспекті. Часопростір роману об'єктивний, ґрунтується на реалістичному матеріалі та має певні особливості (портретування дозволяє максимально точно відтворити психологічний стан особистості, пейзаж наділений глибоким філософським змістом, вставні новели актуалізують біблійні мотиви та виконують прогностич-

ну функцію). Домінантним у романі стає кінематографічний принцип побудови тексту: сюжетні фрагменти вибудовуються у струнку оповідь, певні елементи якої подано укрупненим або загальним планом.

Автобіографізм, що ґрунтується на історичному матеріалі, стає доміантним й у романі «Белая гвардия» М.Булгакова, жанр якого визначаємо соціально-автобіографічним романом-містерією, насиченим глибоким філософським підтекстом. Хронотоп роману має реалістичне підґрунтя (хронотоп Міста, топоси районів, вулиць, історичних пам'яток), однак насичений оніричністю, яка часом відіграє значно більшу роль у пізнанні художнього простору. Реалістичний хронотоп актуалізує внутрішньо-соціальні та зовнішньо-соціальні мотиви: руйнування сім'ї, мотив смерті матері, мотив гри (образ-символ – шахова дошка-країна), «бенкету під час чуми», мотив будинку-судна, мотив сну, мотив заметілі, мотив дива, мотив хреста. Стильовою особливістю даного тексту є мелійний дискурс, навколо якого гуртуються відповіді субмотиви: оперні ремінісценції, назви музичних творів, тембри голосів, образи музичних інструментів. Провідним у жанровому наповненні роману є апокаліптичний мотив, який позначається як на змістовому, так і на формальному рівнях та виводить роман на універсальний рівень.

### **3.3. ФОРМИ ХРОНОТОПУ І НАРАТИВНІ ПОЗИЦІЇ В САТИРИЧНИХ РОМАНАХ «ШУТКА МЕЦЕНАТА» А.АВЕРЧЕНКА, «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬБЕВ», «ЗОЛОТОЙ ТЕЛЕНОК» І.ІЛЬФА ТА Є.ПЕТРОВА**

Початок ХХ століття в Росії ознаменований новим сплеском розвитку сатиричної літератури. У 1905 року з відміною цензури розпочалося масове відкриття сатиричних журналів, серед яких найпомітнішими є «Сатирикон» (1908-1914) та «Новий сатирикон» (1913-1918), в яких активно публікувались знамі письменники-сатирики доби: А.Аверченко, Саша Чорний (О.Грікберг), Теффі (Н.Бучинська) та ін.

А.Т.Аверченко (1880-1925) – найяскравіший представник російської сатиричної літератури початку ХХ століття, а після 1917 року – російської емігрантської сатири, головний редактор

та кореспондент журналу «Сатирикон» («Новий Сатирикон»), прибічниками якого були Н.Тэффі, Саша Чорний, О.Димов, В.Горянський. Митець вважався одним із найперспективніших гумористів доби та отримав титул «король сміху».

Проза А.Аверченка відчутно тяжіє до малих жанрових форм. Основу різноманітної у жанровому наповненні літературної спадщини складають оповідання, пародії, фейлетони і памфлети, однак в 1932 році у Сопоті він пише твір «Шутка Мецената», жанр якого визначає як роман. Характерні ознаки малої прози сатирика (динамічний сюжет, вправно вибудована композиція, гранично лаконічна і чітка мова) характерні й для означеного твору.

Дослідники неодноразово намагалися жанрово кваліфікувати творчість А.Аверченка (Д.Левицький, Л.Спиридонова, О.Михайлов, Д.Ніколаєв, К.Гурова, О.Бризгалова), мала проза нерідко ставала об'єктом дослідження (побутове оповідання, гумореска, оповідання-гротеск (Д.Левицький), оповідання-анекдот (О.Бризгалова), оповідання-фейлетон (О.Кузьміна)) [270]. Здійсненню жанрово-стильового аналізу роману А.Аверченка завадила «закритість» творчості емігрантського періоду та означення самого роману автором як «гумористичний». Однак, на нашу думку, жанр роману має синтетичну природу, яку творять жанрові та стильові константи, певні з яких стають домінуючими.

Загальновідомо, що А.Аверченко, як і переважна більшість російської інтелігенції, не прийнявши ідей революції 1917 року, був змушений емігрувати. Під впливом доленосних подій кардинально змінюється і його хронософія, основним постулатом якої стає твердження «Час, назад», що було антагонічним вислову В.Маяковського «Час, вперед!» («Марш времени»). Неприйняття письменником радянської дійсності порушує традиційні канони художнього часу (його незворотність) у його творчості, тому автор занурюється в минуле, яке стає для нього еталоном. У пошуках утраченого часу автор повертається до минувшини, щоб ретардувати час та довести його до абсолюту. Сюжет єдиного роману А.Аверченка має автобіографічні риси та відтворює події минулого. Дослідники неодноразово наголошували на схожості образу головного героя Мецената із самим автором. «Цей мужній боєць (А.Аверченко – Т.К.), котрий знав і закони вуличної бійки і дуельний кодекс, зумів створити навколо себе ауру

особливої поваги серед своїх клеветів, ту ауру, що із ностальгією була відтворена в його романі» [317, с.347].

Соціальна складова роману детально виписана, герої представляють певні типи, детально автором портретовані. Головний герой – Меценат, у характері якого дослідники пізнавали самого автора, «огромный, грузный человек с копной полуседых волос на голове, с черными, ярко блестящими из-под густых бровей глазами, с чувственными пухлыми красными губами» [5, с.17] мав певний статок, що дозволяло вести безбідне життя та тримати навколо себе прибічників. Герой мав поступливий характер, був схильним до авантюр та намагався відчутти життя у всіх його проявах. Сильовою особливістю роману А.Аверченка є подані до кожного портрету «епіграфи», короткі і емкі характеристики, відверто викривальні або іронічні. Портретними особливостями Мецената є його щедрість і бажання матеріально допомогти своїм товаришам, не занижуючи при цьому їхньої самооцінки.

Клевети Мецената теж детально портретуються. Мотильок мав поетичний хист, але залишався невизнаним суспільством. Особливий акцент автор робить на обличчі героя, вкритому «прихотливой сетью морщин и складок, так что лицо его во время разговора двигалось и колыхалось, как вода, подернутая рябью» [5, с.18]. Кузя, «бесцветный молодец с жиденькими усишками и вылинявшими голубыми глазами » [5, с.18] славився гарною грою в шахи та виділявся серед товаришів ледарством. Студент Новакович вважався охоронцем Мецената та вирізнявся гарною фізичною підготовкою: «высокий, атлетического вида человек, широкая грудь которого и чудовищные мускулы плеч еле-еле покрывались поношенной узкой студенческой тужуркой» [5, с.20]. Портретні характеристики характеризуються стислістю, влучністю та слугують засобом візуалізації персонажів.

Конфлікт твору має соціальне підґрунтя: Меценат зі своїми друзями вирішують розіграти поета початківця – Шелковнікова, який отримав прізвисько Куколка, «застенчивого юношу, белокурого, голубоглазого, как херувим, с пухлыми розовыми губами и нежными шелковистыми усиками, чуть-чуть видневшимися над верхней губой» [5, с.22]. Однак авторська увага зупиняється не лише на зовнішніх ознаках, але й на мовленні героя, яке свідчить про пересічність особистості. Багаторазо-

вий повтор висловів – лейтмотивів стає стильовою особливістю творчості А.Аверченка. Наприклад, Шелковніков при зустрічі з кожним із персонажів детально представляється, що активізує гумористичну складову: «Моя фамилия – Шелковников. Имя мое – Валентин. Отчество – Николаевич...» [5, с.23]. Прізвисько героя має дуальний характер, що передає не лише ознаки зовнішнього портретування, але й розкриває глибинну сутність персонажа (переродження із «куколки» в метелика), його духовно-соціальну реінкарнацію.

У романі домінує буденний хронотоп: у центрі оповіді реальні герої, конкретна ситуація, письменник уникає фантастики й акцентує увагу на абсолютно ймовірних у повсякденному житті обставинах, подає їх у максимально концентрованому вигляді. Об'ємно і всебічно подано авторські характеристики, в образах персонажів акцентуються індивідуальні риси. Аверченко виокремлює і часом перебільшує певну деталь або подробицю, наприклад, здатність Новаковича до створення неймовірних та фантастичних історій, неземну красу Ніни Іконнікової (Яблуньки). Умовна ситуація, що є підґрунтям оповіді, відтворена з глибокою правдоподібністю. Характерними ознаками романного хронотопу стає контрастність та антитетичність, що виявляється на різних рівнях художнього простору: сюжетному, образному тощо.

Шелковніков опиняється у центрі конфлікту між дружною компанією Мецената і соціумом, заручниками якого вони є. Анекдотичний випадок у романі «Шутка Мецената» – «ланка у ланцюгу жартів злодійки-долі, з якою марно боротися» [198, с.465]. Герої у намаганнях поглузувати над поетом-початківцем самі потерпають від невдалого жарту, що так «вдало» починався. «Таким образом – однажды в сумерки была организована эта противоестественная издевательская кампания, направленная против святой простоты доверчивого, наивного, глуповатого юноши» [5, с.30]. Меценат та його друзі друкують позитивні, хвалебні відгуки на вірші Куколки, влаштовують коронацію персонажа, посвячують його в поети тощо. Кмітчим дійством, влаштованим на честь простакуватого юнака, друзі неабияк захоплюються та не замислюються про наслідки своїх вчинків. За народними віруваннями, заподіяне зло обов'язково повертається до адресанта, що й трапилося у даній оповіді. За свій жарт компанія жорстоко покарана: Віра Антонівна, дружина

Мецената, закохалася в поета і всіляко його переслідувала, герої займає посаду секретаря «Вершин», віднедавна залишену Мотильком, а згодом посідає місце директора журналу, віртуозно виграє шахову партію в Кузі, бере за дружину Яблуньку, загальну улюбленицю та «даму серця» Новаковича, від'їздить до Флоренції писати роман в трьох частинах для «Альбатроса». Для молодого поета розіграш закінчується щасливо, з усіх ситуацій він виходить переможцем.

Стильовою особливістю роману є його дидактизм, повчальний зміст твору проглядається у кожному рядку. Задум Мецената та його клеветів закінчується ганебним програшем, оскільки будь-яке знущання над особистістю має бути покаране.

Хронотоп роману конкретизований в реальному часі й просторі: це Росія, однак доба в романі позначена лише загальними рисами, оскільки сюжетні перипетії рідко розігруються за межами замкненого простору вітальні Мецената. Наратор ретардує час і простір, відтворює події зі свого минулого, що характеризується ностальгічним часовим виміром. Художній час створюється за рахунок деструкції часу теперішнього і виводить час роману на універсальний рівень. У фіналі читач бачить ту ж вітальню, однак її просторові межі зостаються незмінними, статичними залишаються й образи героїв.

Кільцева композиція, послідовний сюжет із раптовим фіналом, багаторазовий повтор одного й того ж епізоду з обов'язковим доведенням ситуації до абсурду – дані ознаки створюють значний комічний ефект.

Стильовою особливістю творчості А.Аверченка є наявність гротеску: сатиричний ефект нерідко досягається завдяки навмисно викривленим ситуаціям, де реальне переплетене з фантастичним, жахливе – зі смішним, піднесене – з низьким. Оповідь ведеться на межі ймовірного і неймовірного, домінувати може як одне, так й інше. У романі гіперболізуються риси персонажів, окремі портретні характеристики доходять неймовірних меж. Особливо гіперболізм виявляється у портретуванні Новаковича, Віри Антонівни та Кузі, певні риси яких значно перебільшуються. Наприклад, студент-охоронець наділений здатністю вигадувати неймовірні історії, в які «непосвячені» свято вірять. «У Новаковича была странная натура: он мог так нахально рассказывать о самых невероятных вещах, способен был так просто и самоуверенно лгать, что одним своим тоном мог по-

колебать недоверие самого скептического слушателя» [5, с.27]. Автор акцентує увагу на схильності героя до перебільшення та його винятковій фізичній силі, однак загалом Новакович постає перед читачем досить позитивним персонажем, вигадування якого сприймаються із доброю посмішкою.

Гіперболічно зображується і лідарство Кузі, який при першому знайомстві вразив Мецената тим, що хотів не виймаючи руки із кишені запалити сірника. Цікавою є промова Кузі на ювілей Віри Антонівни, у якій він у позитивному ракурсі розмірковує щодо сенсу лідарства: «Слепцы! Да разве ж это не самое прекрасное, не самое благодетельное в мире?! Вот мы ленивы – да разве ж мы способны поэтому сделать кому-нибудь зло? Ох, бойтесь, господа, активных людей! Мы то, может быть, наполовину и приятные такие, что мы ленивы» [5, с.64]. Змалювання подієвої канви та персонажів у чудернацькому, часом недоречному ракурсі є основною ознакою гуморески. Типовими художніми прийомами, що використовуються в гумористичних жанрах, є неправильне тлумачення певного явища, події, предмета, вживання слів і виразів жартівливого характеру, пестливих слів, характерне й для даного твору.

Жанрову приналежність роману витворюють вставки в текст фрагментів різножанрових мікроструктур, як-от: віршів, прислів'їв, приказок, вигаданих історій, цитат з класичної і художньої літератури, що можуть подаватися в гумористичному руслі: «Язык у человека без костей [5, с.19], «Из земли ты взят, в землю и вернешься» [5, с.21] тощо. Кожен жарт Новаковича супроводжується унікальною історією «в дусі балад Жуковського» [5, с.27], наприклад, на запитання Куколки, чому трапеца відбувається на підлозі, а не за столом, він переповідає історію Ганни Матвіївни: «У нее была семья из восьмидесяти двух человек, и все они один за другим умирали, и всех их она видела мертвыми на столе! И поэтому с тех пор стол, по ее понятиям, – святое место, которое не должно оскверняться икрой и коньяком!» [5, с.27].

Роман наповнений жанрами-вставками, серед яких виділяються історії, переповідані героями на коронації Куколки. Оповідь Новаковича «Поцілунок в каюті» овіяна ореолом романтичності, сюжет Кузі про «двоного собаку» має фантастичні ознаки; розповідь Мотилька «в грустном, зловещем стиле» [5, с.89] про художника, що не міг потрапити додому після смерті



дружини, носить ознаки готичних полотен; правдоподібна історія Мецената «Про божевільного, якого обдурили» відтворена із глибокою експресією та, за словами Новаковича, навалилась на слухачів, «как две надгробные плиты» [5, с.94]; історія Яблуньки «Зв'язався чорт з немовлям» має ознаки любовного роману. Жанри-вставки є автономними тестами в структурі романного полотна та виконують характерологічну та імагогічну функцію.

Особливим у романі є образ наратора, ракурс бачення якого часто зміщується, оскільки події переповідаються різними героями твору. Голос автора стоїть ієрархічно вище усіх інших голосів, оскільки саме він поєднує різні ракурси бачення та виконує дидактичну функцію. Дійсність у даній оповіді твориться крізь ракурс бачення усіх задіяних у сюжеті персонажів та характеризується різновекторним висвітленням. Тип оповіді від третьої особи дає змогу залучити глибокий стилістичний шар для іронізації ситуації та портретування персонажів.

Багатоголосся доробку А.Аверченка, на якому наголошували дослідники (В.Кранихфельд, Д.Николаев, О.Кузьміна), проявляється передовсім у наявності різних комічних масок. Події відтворюються різними персонажами, однак постійно супроводжуються «голосом автора», що стає коментатором подій. Письменник має на меті висміяти авантюру меценатової компанії, тому вдається до «маски» неупередженого хронікера, чим уникає повчальності в гумористичному творі. Показовим є фінал твору, що стає своєрідним ліричним відступом, у якому автор звертається до Часу, що уособлює вічність: «О, могущественное Время! Будь ты трижды благословенно. Ты лучший врач и лучшее лекарство, потому что никакие препараты медицинской кухни не затягивают, не закрывают так благотворно глубоких открытых ран, как ты, вечно текущее, седое, мудрое!» [5, с.121]. В авторському висвітленні подається фінал твору, у якому «кодується» незмінність часу, що наближається до абсолюту, оскільки час у романі «застигає» та розчиняється в просторі. Через декілька років у вітальні Мецената просторова складова залишається незмінною: Меценат у білому полотняному балахоні ліпить новий бюст Мотилька, Новакович в глибині кімнати підіймає штангу, а Кузя відлежується в кріслі. «Застиглий» хронос характеризується незмінністю та стає стильовою особливістю аналізованого роману.

Авантюрна складова в романі А.Аверченка не надто проявлена, на відміну від авантюрної складової дилогії «Дванадцять стульєв» (1927) та «Золотой теленок» (1931) І.Ільфа та Є.Петрова. Розквіт жанру авантюрного роману та його різновидів у російській прозі початку ХХ століття був викликаний передовсім віяннями часу та читацькими потребами. Гостросюжетність у поєднанні з елементами сатири максимально відповідала ідеологічним вимогам та читацьким запитам, тому авантюрний роман отримав широке поширення в прозі 1920-х років і представлений дилогією І.Ільфа та Є.Петрова, яку радянська критика назвала «безідейною» та «слабкою», з надуманим фіналом та відсутнім позитивним персонажем [83]. Дилогія, однак, апробована часом, і становить «золотий фонд» російського сатирично-го роману.

Традиційно жанр романів «Дванадцять стульєв» (1927) та «Золотой теленок» (1931) визнається як сатиричний, оскільки дана складова у романі є домінантною (А.Вуліс, Л.Яновська, Б.Галанов, Л.Гурович та ін.), однак наразі з'являються все нові розробки, які по-новому осмислюють дану проблему. Наприклад, українська дослідниця В.Міленко визначає жанр дилогії як роман-пікареску [236] і розробляє типологію авантюрного героя: «пікаро-еврей» (Остап Бердер, М.Паніковський), «веселий шахрай» (Шура Балаганов), «кримінальний пікаро» (О.Корейко) та ін.

Пікареска як жанр стає актуальною в перехідну добу, коли актуалізуються екзистенціальні проблеми, зокрема тема вибору, виживання. «Життєвим аналогом» художнього світу пікарески є постреволюційні стани суспільства, що супроводжуються розладом соціальних ієрархій, зломом аксіологічної та ідеологічної систем, духовним і фізичним «бродінням» мас» [236, с. 95-102]. Безперечно, ознаки пікарески присутні й в означеній дилогії, оскільки головний герой – шахрай мандрує нестійким соціумом і мріє знайти скарб (гонитва за грошима є основним мотивом пікаресок).

Жанровий зміст дилогії зумовлений передовсім пафосом творів, а також специфікою художніх образів. Центральний образ дилогії – Остап Бендер, «син турецькопідданного», авантюрист і шахрай без постійного місця проживання. За законами пікарески такий тип героя повинен викликати у читача винятково негативне ставлення, однак у даному випадку образ набуває ам-

бівалентності, що проявляється передовсім у протиріччі між характером персонажа і обставинами, у яких він проявляється як особистість. Остап, наділений дотепністю, поряд із автором стає коментатором подій, подібно «лакмусовому папірцю, не лише визначає «хімічний склад» навколишнього середовища, але й сам «проявляється» при взаємодії з ним» [334].

Образ головного героя Остапа Бендера виходить за межі реального хронотопу і стає позапросторовим, оскільки є еталоном особистості, яка за допомогою своєї індивідуальності спроможна змінити світ, однак не здатна пристосуватися до оновленого соціуму. Талант Бендера, що полягає у здібності переконувати, вести за собою, досягати мети, залишається не затребуваним, що й призводить до глибокого екзистенціального конфлікту, актуалізуючи мотиви самотності. Особистісний хронотоп героя є сталим, незмінним та не стає домінантним у романі.

Домінантною у романі є сатирична складова, яка полягає у правдивому відтворенні певного типу характеру в певну добу. «Художня глибина образу – від глибокого знання Ільфом і Петровим життя, його сутності. Таке поєднання характерно для їхнього стилю. Воно і створює атмосферу достовірності в романах, підкуповує читача, захоплює його» [413, с.133]. Задля ґрунтовного змалювання соціалістичного суспільства, автор вдається до штрихового портрету, коли увага зупиняється лише на окремих деталях, що індивідуалізують образ: «В город молодой человек вошел в зеленом в талию костюме. Его могучая шея была несколько раз обернута старым шерстяным шарфом, ноги были в лаковых штиблетах с замшевым верхом апельсинового цвета. Носков под штиблетами не было. В руке молодой человек держал астролябию» [149, с.24]. Остап добре ерудований: знається на живописі, музиці (посилається на Гарпагона, Мільтона, Рафаеля, Шуберта), має певні знання з філософії (Фрейд, Спіноза, Руссо), цитує російських класиків (Лермонтов, Пушкін) та ін. Його обізнаність особливо помітна на фоні сірої, застиглої дійсності та примітивізму супутників. Артистизм та чіткий розрахунок часто допомагає Бендеру досягти мети, він може приміряти різні «маски»: художника, гротескмейстера, лідера партії, сина лейтенанта Шмідта тощо. Діалогічне мовлення героя насичене простонародними висловами та емоційно забарвленою лексикою, що стають характерологічними константами образу: «Ну, что вы на меня смотрите такими злыми глазами, как сол-

дат на вошь?» [149, с.35), «Набил бы я тебе рыло, только Заратустра не позволяет. Ну, пошел к чертовой матери» [149, с.45], «Ну ты, жертва аборта, отдай концы, не отчаливай» [149, с.45] тощо. Діалогічно-монологічне мовлення персонажа виписано відповідно до загальноприйнятих норм радянського періоду, висловилеймотиви стали «крилатими» та загальноновживаними.

Портретування другорядних персонажів здійснюється у сатиричному ключі крізь ракурс бачення автора та головного героя. Іпполіт Матвійович Вороб'янінов, названий Бердером Кісою із профспілковою книжкою на ім'я Конрада Карловича Михельсона, – колишній предводитель дворянства, що мріє повернути свої коштовності, Шура Балаганов – фіктивний син лейтенанта Шмідта, Михайло Самуєлович Паніковський – «людина без паспорта». Авантюрний герой вільний від побуту. Єдине майно Бендера – «акушерський саквояж», Паніковського – золотий зуб, Вороб'янінова – золоте пенсне. Персонажі портретуються у комічному ракурсі, що породжує дуалізм сприйняття: іронічний ракурс змінюється почуттєвим (жалісливим).

Сюжет обох романів вибудований у душі пригодницького роману гонитви за збагаченням, однак композиційно вони структуровані за різними принципами: перший – за лінійним (сюжет розвивається послідовно, герої постійно наближаються до омріяної мети – захованого в одному із дванадцяти стільців скарбу), другий – за кільцевим, де головний герой, пройшовши безліч випробувань, отримує бажане, однак все втрачає й повертається до первісного стану.

Хронотоп творів доволі широкий і охоплює чимало конкретних локусів. Наприклад, Чорноморськ з його «пикейними жилетами» має схожість з Одесою, рідним містом письменників, сцени редакції «Станка» нагадують будні «Гудка», Будинок народів – це Палац праці на Солянці тощо [334, с.66]. Художній час діалогії корелює із соціально-історичним, оскільки увага акцентується на постреволуційних подіях та періоду непу в країні. Герої-шахраї мандрують топосами Росії у пошуках скарбів, відтворюючи панорамно російську дійсність.

Традиційним для даної діалогії є мотив мандрів, що виконує сюжетотворювальну функцію. Мета мандрів, віднайдення втраченого скарбу, ретардує сюжетний час та актуалізує мотив шляху. Мандри героя проглядаються крізь філософську складову і уособлюють життєвий шлях особистості загалом. Більш

вузьким мотивом, але не менш значущим, стає мотив дороги, який набуває багатоплановості та реалізується на композиційному та змістовному рівнях. Хронотоп романів вибудовується відповідно до традицій романів-мандрівок, де мотив дороги виконує з'єднувальну функцію між сюжетними лініями всього твору в рамках одного тексту. Даний композиційний прийом широко використовувався авторами російської літератури ХІХ століття.

У хронотопі дилогії мотив дороги є жанрово важливим та реалізується дворівнево через систему архетипів у романах. На першому рівні подається символічне трактування дороги як «життєвого шляху», на другому – відбувається процес міфологізації символу. У хронотопах романів дорога постає «музою дальних странствий» [149, с.20], наділеною сюжетотворювальною, імагогічною функцією. Мотив дороги виконує й характерологічну функцію, оскільки герої романів постійно знаходяться в дорозі – гонитві за скарбом, який захований в розпроданих на аукціоні стільцях чи схоронений підпільним мільйонером Кюрейко. Саме поняття дороги структурно містить декілька значень: дорога-доля (включає біографічні дані героїв), дорога-вибір (символічне перехрестя, де зупинилася «Антилопа», що спонукало героїв зробити життєвий вибір), дорога-випробування (кожен персонаж випробується дорогою, щоб підтвердити свою «винятковість»).

Мотив дороги актуалізує авантюрний стрижень, на якому ґрунтується сюжет, та стає не лише семантично незалежним, але й таким, що підпорядковує мотивно-образну систему роману. Мотив дороги трансформується у символічну «смугу відчуження», певний простір, у якому ціннісні орієнтири і моральні норми відсутні: «Интересная штука – полоса отчуждения. Самый обыкновенный гражданин, попал в нее, чувствует в себе некоторую хлопотливость и быстро превращается либо в пассажира, либо в грузополучателя, либо просто в безбилетного забудыгу, омрачающего жизнь и служебную деятельность кондукторских бригад и перонных контролеров. С той минуты, когда гражданин вступает в полосу отчуждения, которую он по-дилетантски называет вокзалом или станцией, жизнь его резко меняется... С этой минуты гражданин уже не принадлежит самому себе» [147, с.34]. Ступаючи за «смугу відчуження», мандрівник відрікається від свого звичного життя і починає жити за мандрівними законами, які передбачають відхід від загальноприйнятих норм.

У «Дванадцяти стульях» мотив дороги взаємопов'язаний із мотивом спокуси. У пошуках стільців мандрівники змушені перебувати у постійному русі між просторовими топосами: із міста N вони переїздять в Старгород, із Старгорода в Москву, далі в провінційні Васюки, П'ятигорськ, Москву. Дорога стає не лише частиною життя героїв, вона встановлює власні закони, підпорядковує життя персонажів. «Життєва дорога» дійових осіб «Дванадцяти стульєв» призводить до трагедії: отець Федір божеволіє, Іпполіт Матвійович вбиває Остапа, і, напевно, теж втрачає здоровий глузд.

У романі «Золотий теленок» (1931) мотивно-образна система значно розширюється. Експозицією роману є ліричний авторський відступ щодо автомобілістів та пішоходів із ключовою фразою «пешеходов надо любить» [150, с.314], яка участі у сюжетотворенні не бере, однак виконує прогностичну функцію та налаштовує читача на майбутню мандрівку. Остап Бендер, як і в першій книзі, «людина без минулого», вічний мандрівник, для якого дорога стає оселею. Даний герой живе у цілковитій згоді з «музою дальних странствий»: «он двигался по улицам города Арбата пешком, со снисходительным любопытством озираясь по сторонам» [148, с.8], та не бачить себе поза нею.

Повністю підпорядкованим дорозі у другому романі стає й Адам Козлевич, життєвий шлях якого до зустрічі із Бендером був досить рівним, хоча й не безгрішним: «Он беспрестанно нарушал Уголовный кодекс РСФСР, а именно статью 162-ю, трактующую вопросы тайного похищения чужого имущества (кража) <...> Но Козлевичу не везло. Его ловили» [148, с.28]. Герой намагається почати нове життя: купляє старий автомобіль, виїздить у провінційний Арбатов, але стає свідком та співучасником злочину. Козлевич мріє зникнути з міста, але сумнівається, що можна перехитрити долю. Тобто, життєвий шлях Козлевича на момент зустрічі з Бендером має замкнену структуру.

Мандри героїв на «Антилопі» актуалізують мотив карнавалу, де художня реальність набуває містичних рис. Авторі вдаються до своєрідної маски, плакату з написом «автопробегом – по бездорожью и разгильдяйству» [150, с.367], що є безпосереднім атрибутом карнавалу. Видаючи себе за «главную машину автопробега Москва – Харьков – Москва» [150, с.363], герої користуються всіма благами і привілеями, призначеними для справжніх учасників автопробігу. Козлевич, Балаганов і Пані-

ковський упевнюються, що мандрувати можна і з комфортом. Остап дотримується обіцянки і «подбирает валяющиеся на дороге деньги» [150, с.370].

За законами карнавального дійства містифікація розкривається й супроводжується спалахами яскравого світла, вибухами та іншими ознаками «судного дня»: «Жулики притаились в траве у самой дороги и, внезапно потеряв обычную наглость, молча смотрели на проходящую колонну. Полотнища ослепительного света полоскались по дороге. Машины мягко скрипели, пробегая мимо поверженных антилоповцев. Прах летел из-под колес. Протяжно завывали клаксоны. Ветер метался во все стороны. В минуту все исчезло, и только долго колебался и прыгал в тесноте рубиновый фонарик последней машины. Настоящая жизнь пролетела мимо, радостно трубя и сверкая лаковыми крыльями» [148, с.72]. Блискучий план Остапа отримати мільйон в Чорноморську провалюється. Композиційно «Золоте теля» схоже на попередній роман: наближаючись до мети, Остап зазнає різноманітних перепон та знову подається у мандри.

У розділі «Три дороги» міф про «смугу відчуження» трансформується в новий авторський міф про вибір дороги трьома багатирями. «Машина подвигалась по широкому шляху, отмеченному следами тракторных шпор. Шофер неожиданно затормозил. – Куда едешь? – спросил он. – Три дороги. <...> На распутье стоял наклонный каменный столб, на котором сидела толстая ворона. Сплющенное солнце садилось за кукурузные лохмы <...> три дороги лежали пред антилоповцами: асфальтовая, шоссе́нная и проселочная» [148, с.225-226]. Даний мотив – своєрідна стилізація фольклорного мотиву, відтвореного на сучасний авторам лад і символізує особистість, що постала перед складним вибором. У романі даний мотив поданий крізь сатиричний модус, що, безперечно, відображається на жанровому наповненні твору. Мотив вибору у зразках фольклору пов'язаний із мотивом випробування, зокрема принесенням жертви (наприклад, коня). З моменту загибелі «Антилопи» (символічна назва автомобіля) як вірного коня починається процес формування безпосередньо авторського міфу.

В «Золотом теленке» Остап отримувє омріяний мільйон, тобто досягає певної мети. Момент отримання грошей для нього – це момент тріумфу. В композиції роману даний момент – кульмінація «карнавальної» дії, після чого наступає «викриття», певний

«отстроченный судный день». Відчуваючи себе володарем світу із значною сумою у дорожньому мішку, Остап усвідомлює, що перестав жити у згоді з «музою дальних странствий»: «Транспорт отбился от рук. С железной дорогой ми поссорились. Воздушные пути сообщения для нас закрыты» [148, с.274]. Фортуна полишає комбінатора: у зв'язку із конгресом «почвоведов» Бендер не може оселитися в готелі, пообідати у кращому ресторані міста, сходити в театр. Герой, який все життя намагається розбагатіти, починає розуміти, що сенс життя не у «мільйоні», а у способі існування, що приносить задоволення. Навіть індійський поет і філософ, що приїхав у Союз, не може розтлумачити, у чому ж полягає сенс існування, і сам перебуває у постійних мандрах. Процес пошуку грошей для Бендера значно важливіший, ніж досягнення мети, тому герой відчуває душевний неспокій: «И мне стало с недавнего времени тяжело <...> Двести четырнадцать кило (воздуха – Т.К.)! Дают круглые сутки, в особенности по ночам. Я плохо сплю» [150, с.619]. Мішок із грошима давить на героя, даючи лише матеріальні блага, які не приносять емоційного задоволення. Тому не випадково герой втрачає свій скарб на радянсько-румунському кордоні й залишається без шуби вартістю у сто тисяч, золотих браслетів, портсигарів і навіть без одного чобота. Летмотивом-висловом діалогії стає: «Лед тронулся, господа присяжные заседатели!» [148, с.30], – яким починаються й закінчуються мандри Остапа Бендера. Намагання героя збагатитись мають циклічну природу, оскільки досягнувши мети, герой приречений на невдачу, щоб згодом розпочати пошук спочатку.

Мотив збагачення в художньому просторі діалогії тісно пов'язаний із мотивом «хаосу». Жага грошей завжди змушує героїв обирати помилковий шлях, котрий призводить не лише до духовного занепаду, але й фізичної загибелі (Остап помирає у першій книзі). Мотив збагачення набуває для багатьох героїв фатального і часто демонічного значення. Традиційно мотив збагачення має амбівалентну структуру. У пригодницькій літературі та фольклорі функція «багатства» зводиться до сприйняття його в якості нагороди за працю або правильно прожите життя, тому цілком закономірно, що скарб «не йде» до рук шахраїв-авантюристів. Однак даний мотив не виноситься у домінуючу позицію, а виконує динамічну функцію, спонукає героїв до мандрів просторами соціалістичної держави, що дозволяє панорамно висвітлити дійсність.



У заключному романі діалогії актуалізуються міфологічні мотиви, зокрема міф про «золоте теля», що акумулюється у назві твору. За легендою за відсутності Мойсея ізраїльський народ у відчаї звернувся до його брата Аарона з проханням створити бога, що був би зримим і підтримував віру. Із золотих прикрас Аарон створив «Литого тельця» і назвав його Богом. Повернувшись, Мойсей знищив ідола, розплавивши його у вогні, розтерши у прах і розвіявши по воді. Тілець із Старого заповіту – псевдобог, що втілює людські вади. Пізніше образ золотого тельця став символом пожадливості та духовного хаосу.

Авторський міф про золоте теля досягає свого піку в момент невдалої відмови Остапа від знайденого мільйону та його втечі за межі Росії. Саме у втраті мільйону закодований міфологічний принцип: герой намагається відмовитися від грошей, спаливши їх: «Что ж теперь делать?.. Сжечь его, что ли?.. Сжечь его в камине! Это величественно!.. В огонь! Пачка за пачкой» [148, с.305]. Перехід Бендером кордону – розв'язка авторського міфу. Румунський прикордонник конфіскує мільйон на березі річки, а сам Остап втікає від нього по воді, що є символічним і актуалізує мотив очищення.

Таким чином, сатиричний роман як жанр у російській літературі починає формуватися лише наприкінці 20-х років ХХ століття, прийшовши на зміну малим жанровим формам. Сатирична складова поєднувалася із авантюркою, що дозволяло панорамно висвітити недоліки змальнованої доби. Роман «Шутка Мецената» А.Аверченка ми визначаємо як соціально-дидактичний роман-гумореска, константним у якому є авантюрний стрижень. Дана складова є домінантною в діалогії «Двенадцать стульев» та «Золотой теленок» І.Ільфа та Є.Петрова, жанр яких ми визначаємо як авантюрно-сатиричний роман-пікареска. Жанровий зміст даних творів полягає передовсім у протистоянні двох світів: асоціального, представленого в образах головних героїв-авантюристів та упорядкованого соціуму. У романі А.Аверченка упорядкований соціум представляє Шелковніков-Куколка, героями аванюристами стають – Меценат і його клеврети, тоді як у І.Ільфа та Є.Петрова Остап Бендер є носієм індивідуально-анархістського світогляду, що не вписується у реалії тогочасся. Авантюристи не мислять своєї інтеграції в соціум, тому не випадковим є трагічний фінал романів, де герої зазнають поразки. Жанровою домінантною романів І.Ільфа та Є.Петрова є

їхній сатиричний характер, оскільки крізь світобачення шахрарая здійснюється аналіз дійсності та осміюються вади суспільства. У А.Аверченка домінантною є гумористична складова, що ґрунтується на автобіографізмі оповіді. Дослідник ретардує час і простір, відтворює події минулого, що характеризуються ностальгічним часовим модусом. Художній час створюється за рахунок деструкції часу теперішнього і виводить хронос на універсальний рівень. У романі І.Гльфа та Є.Петрова автобіографічність проглядається в залучених топосах, що додає оповіді правдоподібності. Хоча соціально-побутовий хронотоп обох романів виписаний у реалістичному руслі, у гумористичному романі сюжет рідко виходить за межі окресленого простору (вітальні Мецената). У сатиричному – даний вид хронотопу слугує для панорамного відтворення дійсності. Стильовими домінантами обох романів стають лейтмотиви-вислови, лейтмотиви-мовлення, що промовляються персонажами і актуалізують сатиричний модус. Для даного типу роману характерним є наявність героя-наратора, крізь ракурс бачення якого подається сюжет. Характерно, що існують й інші ракурси: головного героя, ракурс дійсності, які впливають на різновекторність висвітлення певної події. Ракурс автора є домінантним у змістовній структурі твору та виконує дидактичну та прогностичну функції.

\*\*\*

Наративна структура історичного, соціального і сатиричного роману відзначається нашарованістю змістових шарів, що перебувають у тісному взаємозв'язку. Складність нарації покликана відтворити у художньому слові складну соціально-політичну ситуацію, що призвела до екзистенційного розколу. Історичний роман початку ХХ століття, представлений зразками Д.Мережковського «Христос и Антихрист (Петр и Алексей)», О.Толстого «Петр Первый», відтворює певну історичну добу, спроектовану на тогочасся. У романі Д.Мережковського, створеного на «порубіжжі», домінантними стають релігійні, есхатологічні, міфологічні мотиви, тоді як у романі постреволюційного періоду (О.Толстой) провідним стає пафос твору, що проявляється передовсім у прославленні діянь російського царя та впливає на характеротворення персонажів. Традиційними для історичного роману стають екзистенційні мотиви, що укрупнюються

домінантним мотивом мандрів, дороги як символу існування головних героїв. Характерологічна функція підсилюється пейзажними замальовками, що передають психологію персонажа: явища природи перебувають у гармонії / дезгармонії з дійовими особами, супроводжують їхні починання. Хронотоп історичного роману початку століття (Д.Мережковський) вибудовується на пограниччі реального й метафізичного часопросторів, насичений християнською символікою, яка стає уособленням певних християнських ідей, що канонізують історичну постать. В історичному романі метрополії (О.Толстой «Петр Первый») домінує реальний хронотоп з конкретними топосами, що відзначається монументальністю, залучається прийом «художньої ретуші», що дозволяє виділяти певні риси особистості, на яких концентрується авторська увага. В історичному романі недієгетичний (В.Шмід) наратор виконує ретроспективну функцію та тяжіє до суб'єктивізму. Ракурс бачення автора поєднується із ракурсом бачення численних героїв, актуалізуючи принцип «аксіологічної децентрації», та продукується на минуле. В означених романних формах константними є суб'єктивні форми оповіді (справжні та вигадані щоденники, історичні записи, нотатки), які дозволяють відтворити події багатогранно. Наративна складова характеризується лабільністю, що проявляється у частих змінах ракурсів бачення, які часом характеризуються антитектичністю.

«Характер дійсності» у соціальному романі виписується крізь ракурс бачення автора-наратора, чий голос стає інваріантним та імплікується в текст. У соціальному романі дієгетичний наратор стає головним героєм, крізь ракурс бачення якого подаються сюжетні колізії. Змістовна складова звучується, поступаючись місцем суб'єктизації оповіді; відтворенню внутрішніх переживань героя-наратора, який ховається за «жанровою маскою». Романна оповідь ведеться від третьої особи, що створює враження об'єктивного споглядання дійсності, емоційне начало відступає перед аналітичним осмисленням. Оповідач займає нейтральну позицію, яка не припускає прямих авторських оцінок, що дає можливість філософськи трактувати життєві сентенції. Позиція наратора визначає внутрішню і зовнішню динаміку сюжету, характеризується дуалізмом. Оповідач стає композиційним центром, крізь ракурс бачення якого проглядається імагогічна та характерологічна романна складова, філософськи тракту-

ються події. Константним у соціальному романі є автобіографізм, і, як результат, глибокий суб'єктивізм оповіді, що ґрунтується на значному історичному матеріалі (романи «Солнце мертвых» І.Шмельова, «В тупике» В.Вересаєва, «Белая гвардия» М.Булгакова). Наратор організовує суб'єктивно-об'єктивне фільтрування історичних подій, де епічна складова актуалізує «над-розумову», «над-особистісну» свідомість, що дозволяє загальнолюдське поставити вище вузьконаціонального і внести особисте в єдине буття. Позиціонування філософського модусу як універсального, домінантне становище соціально-історичного хронотопу, що носить екзистенціальні риси і вивільняє мотиви дороги, пустелі, ночі зими, самотності, глухого кута, голоду, смерті, дозволяє віднести дану модифікацію до метажанру.

Сатиричний роман («Двенадцать стульев», «Золотой теленок» І.Ільфа та Є.Петрова, «Шутка Мецената» А.Аверченка) як самостійний жанр окреслився у 20-х роках ХХ століття. Дана модифікація характеризується змінністю нарації, що впливає на «характер дійсності». Ракурс автора, хоча і виноситься у домінантну позицію, однак має нейтральний характер, поєднує наративні фокуси та виконує дидактичну функцію. Тип оповіді від третьої особи сприяє створенню «маски» неупередженого хронікера, що актуалізує дидактичну та сатиричну складову. У даних різновидах домінують соціально-побутові хронотопи, що характеризуються «точковістю»: у романі А.Аверченка позначені ностальгічним модусом та носять універсальний характер, у І.Ільфа та Є.Петрова виконують імагогічну, імагологічну функцію. Релевантним стає мотив мандрів, який в романах І.Ільфа та Є.Петрова набуває багатоплановості та реалізується на формальному та змістовному рівнях, тоді як в романі А.Аверченка – на філософському. Для даного різновиду характерний симбіоз власне літературного тексту та інших різножанрових структур, як-от: віршів, прислів'їв, приказок, вигаданих історій, цитат з класичної і художньої літератури, що допомагають перцепції сатиричного модусу. Гумористичний роман ґрунтується на автобіографічному матеріалі та має «разову» авантюрну складову, тоді як у сатиричному романі І.Ільфа та Є.Петрова авантюрний стрижень стає домінантою сюжету, що дозволяє зробити панорамний «зліпок» доби.

## РОЗДІЛ IV

# ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ У МЕТАЖАНРАХ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1900-1930-х рр.

---

На початку ХХ століття виникають нові типи змістово-формальних єдностей художніх творів, співмасштабних всій історії культури, що визначені дослідниками (М.Бахтін, Н.Лейдерман, Г.Поспелов, Ю.Тинянов, О.Бурліна, К.Кирилова, О.Кудрявцева, Ю.Подлубна, Р.Співак та ін.) як метажанри (від давньогр. *meta* – після, через і *genos* – рід, вид). Метажанр – це «певна принципова спрямованість змістовної форми, притаманна цілій групі жанрів, що успадкували їхню семантичну спорідненість» [201, с.135]. За словами Н.Лейдермана, метажанр – «провідний жанр», що представляє структурний принцип світобудови, який виникає в межах літературного напрямку чи течії і стає стрижнем побутуючої жанрової системи. Притаманний метажанру принцип побудови художнього світу розповсюджується й на «конструктивно близькі, а потім на віддалені жанри, орієнтуючи їхні структури на освоєння дійсності у відповідності до предметно-оцінювальних принципів методу, пануючого у напрямку» [201,с.7]. Наприклад, метажанровим принципом у класицизмі дослідник вважає «драматизацію», яка поширилась із трагедії й комедії на ораторські жанри (оду, сатиру), дидактичну прозу, в романтизмі – «поемність» тощо. О.Бурліна позиціонує метажанр «провідним жанром» доби і визначає його «просторово-часовим типом твору, що сповідує конкретно-історичну концепцію» [64,с.43]. Дослідниця наголошує на зближенні метажанру з культурою доби, де метажанр перебирає на себе функції відтворювача певної культури, більш домінантні, ніж у звичайних жанрів, оскільки «старший жанр» консолідується одночасно в різних сферах певної культури: літературі, музиці, живописі тощо [64, с.47]. Метажанр – це стійкий інваріант моделювання світу, локалізований в межах певної культурної доби. «Старші жанри» (Ю.Тинянов) позиціонуються вище звичних жанрових

систем і включають в себе художні твори, які не завжди перебувають в прямому діалогічному зв'язку, іноді різножанрові, але завжди підпорядковані одній наджанровій матриці. Структурно-семантичне ядро метажанрової матриці завжди пов'язане з культурними й естетичними пріоритетами тієї системи, в якій локалізується метажанр. Метажанри поділяються на два різновиди, можуть бути «різної величини» [293, с.3]: макрометажанри («провідні жанри» певної доби), мікрометажанри (незначні за кількістю представлених зразків або обмежені творчістю одного автора).

У даному утворенні виявляється постійний закон оновлення мистецтва – вихід у позажанровість, спричинений прагненням подолати умовно-літературний простір шляхом опанування загальнокультурного. Метажанр стає позародовим жанром, що охоплює та зумовлює інші жанрові форми, визначає їхню подібність тощо. Прикладами наджанрових утворень стають: притча, пастораль, утопія, антиутопія, фантастика, містерія, що утворюють значні типи змістово-формальних єдностей. На думку О.Галича, саме фантастикою, детективами, мемуарами, художніми біографіями представлена система синтетичних міжродових й сумісних утворень, що мають ознаки всіх трьох літературних родів, а також дотичних до них жанрів науки та мистецтва, об'єднаних за певною ознакою [86, с.112]. Дослідники виділяють три типи метажанрів: філософський, феноменологічний і типологічний як різновиди моделювання дійсності за основними жанровими носіями [215, с.441]. У філософських метажанрах відчутна художня настанова на пізнання сутнісних проблем буття, узагальненість часу і простору, превалювання узагальнених образів; у феноменологічних – предметом художнього зображення стає явище як таке, описане в єдності різних його сторін; типологічні метажанри – група творів, предметом зображення яких є особливий аспект, що допомагає віднести тексти до певної спільності (моральної, соціальної, ідеологічної і т.д.) у зіставленні зі спільністю іншою (даний тип характерний для публіцистичних та ліричних творів).

Розглянуті дефініції досить дискусійні, однак аналіз літератури з даної теми дає змогу говорити про існування в російській літературі початку ХХ століття метажанру, що існує поза стійкими художніми системами, основною ознакою якого є позародова спрямованість. У літературі початку ХХ століття значно

зріс інтерес до особистості як художнього феномену, що призвело до підсилення медитативного і сугестивного начала в тексті як способу осягнення і виявлення глибинних пластів підсвідомості. Ментальне й інтуїтивне, що передається крізь аналіз, логічну рефлексію поєднується з інтуїтивним, підсвідомим, стає підґрунтям для створення феноменологічного роману. Складна соціально-політична ситуація в Росії першої третини ХХ століття сприяла формуванню в романних формах філософської домінанти, що виявляється на усіх рівнях художнього тексту. Це зумовило актуалізацію філософського метажанру, що мав місце в літературі даного періоду.

#### **4.1. МІФ ЯК ОСНОВА СВІТОБАЧЕННЯ В РОМАНАХ «МЕЛКИЙ БЕС» Ф.СОЛОГУБА, «ПЕТЕРБУРГ» А.БСЛОГО**

Міфологізм як особливість художнього мислення стає способом розкриття «вічних» проблем буття у російській літературі ХХ століття, оскільки найбільш кризові моменти суспільно-політичного розвитку «стимулюють звернення до універсального досвіду духовної практики людства, що контамінований у міфі» [179, с.2]. Дана категорія наразі є актуальною, дискусійною та стає предметом багатьох літературознавчих досліджень (С.Аверінцев, Р.Барт, М.Еліаде, О.Лосев, Є.Мелетинский, А.Нямцу, В.Топоров, М.Новикова, О.Киченко, О.Бондарева, Л.Дербеньова, О.Кобзар та ін.).

Міфологічний код, створюючи варіанти певного інваріанту, надає художнім творам нових культурних смислів, що утворюються «на рівні тексту». Посилаючись на твердження М.Еліаде про те, що «позасвідоме міфологічно» [405, с.99], розглядаємо міфологічні парадигми в тексті як несвідоме та підсвідоме творче впровадження міфу на образно-символічному та сюжетно-композиційному рівнях. Архаїчний текст існує незалежно від авторської волі, є своєрідним «надсюжетом» у тексті твору, що дозволяє трактувати його глобально, виходячи із загальнолюдських онтологічних уявлень про людину і світ. Л.Дербеньова у дослідженні «Архетип і міф як архаїчні складові російської

реалістичної літератури ХІХ століття» (2007) наголошує, що в тексті «архетип і міф відіграють визначальну роль» [115, с.395]

Міфологізм у нашому розумінні – творча система, що ґрунтується на художньо вмотивованому зверненні до міфологічних схем, моделей, сюжетів, образів та ритуалу. Міф констатує «особистісну й життєтворчу систему митця» (Н.Осіпова), «систему світосприйняття міфологічних шляхів мислення» (О.Корнієнко), авторський «прийом творчого моделювання міфологічної манери» (Д.Пашиніна), узагальнену «систему переорганізації міфу за законами поетичної творчості» (О.Киченко) [163, с.8].

Наразі існують три шляхи міфологізації: використання традиційних сюжетів і образів, що передбачає як інтерпретацію, так і трансформацію (міфологічні елементи безпосередньо формують проблематику твору); творення авторського міфу, коли організація художнього тексту підпорядковується законам етики міфу (міф використовується як модель структури, за зразком якої створюється новий міф); міфологічна стилізація, у якій автор лише формально імітує стиль міфу (міф відіграє роль декоративного елементу) [272, с.37-41].

Міф, на нашу думку, по-різному експлікується в сюжеті: може інтегруватися в роман через мікросюжети («вставні новели»), що не впливають на структуру художнього твору; може вкраплюватися не лише як мікросюжет, але й складати основу сюжету в цілому, або основу однієї чи декількох сюжетних ліній твору зі складним сюжетом. Якщо міф складає основу твору у цілому, то можна говорити про існування роману-міфу, в якому синтетично використані різноманітні міфологічні традиції в якості матеріалу для поетичної реконструкції певних вихідних міфологічних архетипів.

Початок ХХ століття ознаменувався появою типу роману, у якому герой-деміург творить індивідуальний всесвіт. Це стоїть передовсім романів, які традиційно вважаються символістськими, однак ми, спираючись на детальний аналіз, визначаємо їх романами-міфами, що доходять рівня метажанру. Одним із зразків даного різновиду є роман Ф.Сологуба «Мелкий бес» (1902), що створювався у непрості роки «рубіжної свідомості» і має ознаки не лише «реалістично-побутового» (О.Блок), але й вибудований у жанрі «космічного» символізму [25, с.129], названий «поезією народного бісівства» [322, с. 59] та стає «по-



рубіжним» твором, що продовжує літературну традицію М. Гоголя, Ф. Достоевського, А. Чехова, Л. Толстого [126, с.3-16]. Жанрова приналежність даного роману викликає численні дискусії й нині, оскільки твір характеризується художнім синтезмом, у якому певні ознаки стають домінуючими.

Хронотоп даного роману виписаний у реалістичній манері, оскільки письменник правдоподібно відтворює життя провінційного містечка. Головний герой, Ардальйон Борисович Передонов, провінційний вчитель, що мріє отримати місце інспектора, обіцяне йому далекою княгинєю після весілля із «троюрідною сестрою» Варварою. Даний персонаж стає заключною ланкою у типологічному ряду «маленьких людей» у літературі «порубіжжя» [319, с.270], посідаючи належне місце поряд із Башмачкіним М. Гоголя, Германом О. Пушкіна, Голядкіним Ф. Достоевського, Беліковим А. Чехова. Передонов, хоча і має риси «маленької людини», однак змальований «антигероєм», який зневажає все, що його оточує: «на улице всё казалось Передонову враждебным и зловещим» [330, с. 178]. Місце інспектора – мета життя персонажа, задля досягнення якої він використовує усі відомі йому способи: наносить візити місцевим високопосадовцям (відвідує міського голову, прокурора, голову земської управи та ін.), одружується з Варварою тощо. Реалістичності оповіді додає гоголівський прийом, «галерея образів», покликана детально відтворити побут містечкової інтелігенції.

Попри непередбачувані та безглузді вчинки Передонова, місцеві мешканці не вважають його божевільним: у нього чимало знайомих, жіноча половина населення вважає його перспективним нареченим. Дехто із персонажів відзначає «ненормальність» героя, однак все списується на його «дивакуватість», перепади настрою. Апогеем психологічної агонії стає втрата персонажем здорового глузду. Підсвідомість героя породжує фантастичну істоту – недотикомку, яка скеровує не лише думки, але й вчинки Передонова. «Откуда-то прибежала удивительная тварь неопределённых очертаний, — маленькая, серая, юркая недотыкомка. Она посмеивалась, и дрожала, и вертелась вокруг Передонова. Когда же он протягивал к ней руку, она быстро ускользала, убегала за дверь или под шкаф, а через минуту появлялась снова, и дрожала, и дразнилась, — серая, безликая, юркая» [330, с.119]. Недотикомка зникла, лише коли Передонов «зачурался шепотом» [330, с.119]. Передонов, немов медіум,

відчуває наявність іншого, таємничого світу, однак боїться його проявів. «Інший світ» вороже налаштований до героя, оскільки життя його – постійна «поразка» («програшними» є не лише доленосні ситуації (одруження, божевілля), але символічна гра в карти, в якій герой терпить фіаско).

У романі відтворені стосунки між соціальними групами та окремими персонажами, що ґрунтуються на «національному колориті» та виписані в «російському дусі» [126, с.9]. Росія, на думку Ф. Сологуба, країна без майбутнього, оскільки в її структурі немає життєдайних сил, здатних сповідувати прогресивні ідеї. Художній час у романі не вбирає рис конкретного часу, а характеризується «безвременщиной» [126, с.9].

Художня реальність, попри конкретність окремих прикмет, має міфологічні риси та витворює «очевидний «надісторичний» символіко-філософський шар» [371, с. 9]. Провінційне містечко стає мікрокосмом, що твориться головним героєм – деміургом, який має певні міфологічні уявлення. Загалом настанова на деміургію, створення певної моделі реальності, характерне для багатьох творів Ф. Сологуба, оскільки кожен його стражденний герой наділений даною функцією. Особистість, намагаючись вивратися за рамки існуючої реальності, наділена здатністю існувати в індивідуальному світі, який по-різному співвідноситься з дійсністю. «Мелкий бес» вибудований на протиставленні характерів двох героїв-ідеологів – Передонова і Людмили Рутілової. Кожен із них перебуває в індивідуальному ідеальному просторі. Мрія Передонова – утвердження свого панування в матеріальному світі, але в реальності панує фатум, за задумом Ф. Сологуба, єдиним виходом із ситуації може бути занурення у підсвідомість і божевілля. Герой-деміург в сологубівській світобудові не є самостійною одиницею, що здатна вплинути на долю, а підпорядкована певним законам буття, що тяжіють над нею. Передонов намагається віднайти істину, вийти з-під влади вищих сил, однак губиться перед величчю інфернальної влади: «Передонов стремился к истине по общему закону всякой сознательной жизни, и это стремление томило его... Он не мог найти для себя истины, и запутался, и погибал» [330, с.228]. Передонов є лише іграшкою в руках випадковості й долі, що призводить до приреченості героя, безволля, оскільки всі його дії скеровані містичною істотою – недотикомкою. Ірраціональне в романі не тлумачиться, однак виконує сюжетотворювальну функцію.

Інший герой-деміург у романі – Людмила Рутилова, яка вибудовує свій індивідуальний світ краси, в основі якого лежать еротичні стосунки із гімназистом Сашею Пильниковим. Любовна історія актуалізує мотив гри, яскраво виражений у романі. Рутилова, граючись, зваблює гімназиста, не замислюючись про наслідки своїх вчинків. У сні Людмили виявляються її дивні садистські нахили. «Она сидела высоко, и нагие отроки перед нею поочередно бичевали друг друга. И когда положили на пол Сашу, головою к Людмиле, и бичевали его, а он звонко смеялся и плакал, – она хохотала, как иногда хохочут во сне, когда вдруг усиленно забьется сердце, – смеются долго, неудержимо, смехом самозабвения и смерти...» [330, с.138]. Кульмінацією стосунків стає маскарад, куди сестри посилають гімназиста у жіночому костюмі гейші. П'яні мешканці містечка у намаганні дізнатися, хто ховається за маскарадним костюмом, ледь не розривають героя. Сестри Рутилови, ніби демонічні істоти, відьми, русалки (за словами самого Пильникова), затягують у свої тенета і не дають звільнитися, провокуючи соціальні конфлікти (приїзд Катерини Іванівни Пильникової, зустріч із директором Хрипачем). Хоча реальність Людмили змальована у протиставленні зі світом Передонова, однак має регресивні риси, оскільки підґрунтям стосунків героїв є підлість, обман та розпуста.

Фантастична складова роману вміщує міфологічні прояви, зокрема образи-міфологеми. З. Мінц дійшла висновку, що в романі існують язичницькі, християнські, історико-культурні міфологеми (баран, кіт, свято, Змій, Діоніс та ін.) [238, с.76-120]. Однак новаторство Сологуба-фантаста полягає в тому, що «жодна із форм фантастичного вичерпно не пояснює існування головного фантастичного персонажа – недотикомки» [350, с.141]. Цікаво, що в образі недотикомки немає нічого надреального, вона змальована злісною маленькою тваринкою. Даний персонаж – витвір уяви героя, продукт викривленої свідомості, наділений сюжетоутворювальною функцією.

У міфологічному просторі роману «людина» – явище позачасове, не пов'язане з історичним часом, співвідносне із архетипними схемами. Передонов проходить у романі шлях «антирозвитку», доля героя уособлює ідею вічного повтору історії людства, коли особистість повертається до несвідомого, міфологічного мислення, що знаменує процес втрати здорового глузду. Герой втрачає здатність до абстрактно-логічного мислення і пояснює

свої неадекватні вчинки втручанням демонічних сил. Персонаж змальований основою зла і руйнувань з проявами «первобытной озлобленности», стає втіленням «древнего демона» дочасового хаосу, оскільки його дії спровоковані саме демонічним началом: «... он ломал и портил вещи, рубил топором, резал ножом, срубал деревья в саду, чтобы не выглядывал из-за них соглядатай» [330, с.227]. У фіналі оповіди Передонов порушує загальнолюдські заповіді і здійснює вбивство свого «підопічного» Володіна. Персонаж, ніби маріонетка, виконує чужу волю і не може відійти від задалегідь складеного кимось плану. Не випадково письменник порівнює героя із трупом, що «приводится в действие внешними силами» [330, с.229].

Образи антагоністів Передонова – Людмили Рутилової і Саші Пильникова теж змодельовані за архетипними зразками. Людмила Рутілова в оніричному просторі зіставляється з Євою, яку спокусив Змій, з давньогрецькою царицею Спарти Ледою, якою захопився Зевс в образі прекрасного лебедя. «То грезилось ей, что лежит она в душно натопленной горнице и одеяло сползает с нее и обнажает ее горячее тело, – и вот чешуйчатый, кольчатый змей вполз в ее опочивальню и поднимается, ползет по дереву, по вервям ее нагих прекрасных ног...» [330, с.137]. Міфопоетика образу Саші Пильникова двояка: він наділений рисами Аполлона і Діоніса – двох антагоністів у системі міфопоетичних образів. Риси Аполлона проглядаються через його дитяче гармонійне ставлення до світу, а у сцені маскараду, що нагадує сучасний варіант діонісових Сатурналій із залученням давнього обряду кривавих тризн, вбачаються риси міфу про Діоніса [254].

Для художнього простору роману характерна наявність категорії сміху. Чим би герої не займалися, сміх супроводжує всі починання. Наприклад, в епізоді помсти господарці квартири, коли герої всіляко псували шпалери в кімнаті, постійно звучить «радостный хохот» Володіна, «сухой, злой смех» Варвари. Забави сестер Рутілових із Сашею Пильниковим теж часто супроводжуються безпричинним сміхом. С. Ільєв, досліджуючи поетику «Мелкого беса», вказує на переосмислення автором версії давнього греко-єгипетського міфу про сміх як магічний засіб створення світу. У романі сміх стає відтворенням демонічного начала, а творцем світу стає не Бог, а його антипод – диявол-звалювач, який «осміює божественну світобудову, пародіюючи,

вивертаючи і показуючи його зворотність, несправедність» [143, с.49].

Сміхове начало актуалізує дуальні мотиви «живий» – «мертвий», причому мотив відмирання є домінантним. Світ, у якому живуть герої роману, є абсурдним, оскільки все, з чим стикається герой, набуває статусу «мертвий», та й сам герой стає квінтесенцією жахливого побуту. Автор деталізує поступовий розпад особистості, робить акцент на механічності героя. Розлад свідомості героя призводить до викривлення світовідчуття: «Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умертвляющим аппаратом. Всёходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности, и радовали его. <...> У него не было любимых предметов, как не было любимых людей, – и потому природа могла только в одну сторону действовать на его чувства, только угнетать их» [330, с.89]. Регресивність, зіпсованість простору призводить до трагедії в душах героїв, які під тиском обставин змінюються, занепадають. Сюжетна лінія «Пильников – Рутилова» має відкритий фінал, тоді як історія Передонова доводиться автором до логічного завершення (герой втрачає розум і скоює вбивство).

Просторово-часова організація твору вибудована на протиставленні топосів «провінція» – «столиця», причому топос провінції домінує в романі. Головний герой живе у типовому провінційному містечку, що не має авторської назви, та відтворене з негативною семантикою. Песимізму оповіді додають і пейзажні замальовки: «Опять была пасмурная погода», «тоскою веяло за тишею на улицах» [330, с.88], «Грязные улицы, пасмурное небо, жалкие домишки, оборванные, вялые дети – ото всего веяло тоскою, неизбывною печалью» [330, с.179]. Художній простір роману екзистенційно замкнений, статичний, все у ньому сохне і чахне в пилу. Прізвище молодого гімназиста (Пильников) свідчить про те, що не лише простір потерпає від задухи, але й герої фізично та морально занепадають. Простір роману характеризується відсутністю смислу («тупістю»), дана ознака доводиться автором до лейтмотиву. У романі епітетом «тупий» наділено безліч героїв: «глупый старик», «глупый инспектор», «глупый городской голова», «глупый исправник», «глупая молодежь» тощо. Мотив «тупості» стає наскрізним у портретуванні багатьох персонажів, зокрема образу Володіна, який неодноразово порівнюється із бараном. «Вошел, молодой человек...: волосы,

как у барашка, курчавые, глаза выпуклые и тупые, – все, как у веселого барашка, – глупый молодой человек» [330, с.32]. В. Єрофеев зазначав: «Сологубівське місто дійсно славиться своїм ідіотизмом; при цьому його мешканці все більше тупіють, вірячи «казкам», оскільки бояться виглядати дурнями» [126, с.11].

Топос столиці в романі представлений значно менше, стає символом нездійсненої мрії та виконує імагогічну функцію: «Из Летнего сада Передонов стремительно вошел к Вершиной» [330, с.191], «Предводителев дом напоминал поместительскую дачу где-нибудь в Павловске или в Царском Селе» [330, с.95]. У декого із знакових персонажів (Адаменко, Грушиної) є родичі в Петербурзі, згадка про яких є одним із проявів портретування. Столиця у романі є «примарною, ірреальною, ніякою. Немає різниці, існує вона чи ні» [330, с.12], Даний топос автором не описується, лише окремі деталі вказують на наявність даної просторово-часової площини (Людмила виписує із Петербурга духи, у столиці знаходиться княгиня, яка повинна посприяти Передонову в отриманні місця тощо). Тобто просторово-часові межі роману окреслені не лише топосом провінції, але й залучають топос столиці, що розширює межі художнього простору твору та актуалізує дуальні мотиви.

У хронотопі роману значну роль відіграє топос саду, який змальовується міфологічним Едемом і символізує невинність. Наталія Вершина, господарка садиби, яку часто відвідує Передонов, змальована чаклункою та звідницею, здатною впливати на долі людей. Художній час в окресленому просторі співвідноситься із вічністю та застигає. «Сад желтел и пестрел плодами да поздними цветами. Было тут много плодовых и простых деревьев да кустов» [330, с.23]. В означений простір органічно вписується хлопчик Владя, що стає символом природності. Автор акцентує увагу на деталі – Владя має приємний, добродушний сміх та бігає босоніж стежками саду. Однак сад-Едем стає й місцем гріхопадіння людей: в райському куточку домінує червоножовта, «вогняна» палітра. На думку дослідника С. Ільєва, «колористичні символи створюють особливу сугестивність обману, підступності, зради та еротичної пристрасті в межах садового простору» [143, с.24]. Флористика саду підкреслює оманливість простору (цикутний аїстник, лютики, молочаї та ін. – отруйні рослини, що мають важкий, задушливий запах). Господиня садиби, Наталія Вершина (прізвище походить від слова «верша»

– риболовна сітка, що слугує для затягування предметів) заманює до себе перехожих. «Каждый раз как Передонов проходил мимо вершинского сада, Вершина останавливала его, и своими ворожащими движениями и словами заманивала в сад. И он входил, невольно подчиняясь ее тихой ворожке» [330, с. 69].

У художнього просторі роману константними є екзистенційні мотиви, провідним серед яких стає мотив страху. Головний герой повсякчас зазнає впливу даного прояву, що позначається на його характері (домінантним стає агресивний стан). Персонаж панічно боїться, що не отримає омріяного місця, що його обмовлять, обдурять, отруять. Ієрархічно найвище стоїть страх підміни його Володіним, і, як наслідок, втрата Варвари та інспекторського місця. Із розвитком сюжету жахи героя стають все більше екзистенційними та метафізичними. Показовим є приклад із передоновською кішкою, яка у викривленій свідомості героя постала замаскованим зрадником, що пильнує і пише наклепи. Страх Передонова перед картами ріднить його із пушкінським Германом, якого гра довела до божевілля. Дамам і валетам персонаж виколоє очі, бачачи їх шпигунами у своєму будинку. Перебуваючи під впливом страху, цілком логічно є поява сірої невиловимої недотикомки, фантастичної істоти, яка символізує апогей передоновської агонії.

Цікавою у романі є позиція наратора, який на відміну від оповідача реалістичної традиції, що є цілісною фігурою, яка протистоїть хаосу і дає читачеві надію, сам сповідує теорію хаосу. Оповідач є фігурою багатоликою, оскільки вбирає в себе безліч функцій та відтворює дійсність за допомогою грубої іронії, сарказму тощо. Точка зору автора залишається завуальованою, його порівняння контрастні (грубий, тупий Передонов і весела, нарядна Людмила та ін.). Формально можна назвати твір колажем, особливістю якого є нашарування різноспрямованих, протилежних часопросторових площин задля досягнення ефекту раптовості, максимального емоційного насичення та гостроти. Техніка колажу може використовуватися при символістському світобаченні, на наявності якого у даного митця неодноразово наголошували дослідники [126]. Світовідчуття оповідача впливає на колористику роману, яка в свою чергу витворює просторовий континуум твору. Дослідники неодноразово вказували на автобіографічність тексту, оскільки деякі герої (Передонов, Варвара та ін.) та події (наприклад, досвід викладання автора

в гімназії тощо) мали місце в реальному житті. Та й характер головного персонажа має витoki в біографії митця. Н. Теффі зазначала: «Признаючи батьком своїм диявола, він (Ф.Сологуб – Т.К.) перейняв від нього і весь чорний його спадок: злісну тугу, духовну самотність, холод серця, відразу від земних радостей і презирство до людини» [366, с.83].

Ще одним письменником, чий герой творить власну реальність, є А.Белый – визначний представник російського символізму. Його творчість виходить за межі одного літературного напрямку і стає своєрідним містком між модерністською естетикою, культурою авангарду і постмодернізму. Показовим є роман «Петербург» (1911-1913), у якому майстерно вимальовується ірреальний хронотоп міста.

Фабула роману побудована на дивних і безглузких колізіях. Сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов жорстко керує Росією із «математической точки» свого кабінету. Сенатор мав дружину, Ганну Петрівну, яка кілька років тому пішла від нього, та сина-студента, Миколу Апполоновича, що дивним чином пов'язаний із революціонерами. Колись син Аблеухова необережно пообіцяв «партії» виконати певне доручення, тому змушений взяти у студента-революціонера Олександра Дудкіна на зберігання «сардинницю» – бомбу із годинниковим механізмом. Липпаченко передає Аблеухову-сину листа із вимогою підірвати свого батька, однак той не може виконати прохання. Бомба все ж вибухає у кабінеті Апполона Апполоновича, однак сам сенатор залишається неушкодженим, виходить у відставку й переселяється в село. Микола Апполонович мандрує Африкою, осідає у сільській місцевості, занурившись у читання філософських трактатів Г.Сковороди. У сюжеті присутня ще й любовна тема: історія закоханості Миколи Аблеухова у дружину офіцера Ліхутіна – Софію Петрівну, яку він, увібравшись у червоне доміно, лякає. Фабула роману досить безглузда, однак, на думку письменника, існуюча реальність – це теж прояв абсурдності, складниками якої є хаос і безлад.

Провідним чосопросторовим проявом є хронотоп міста, який хоча і топографічно окреслений (саме місто Петербург), проте має певну особливість: він геометричний. На дуальність хронотопічної складової натякає й С.Аскольдов, зауважуючи, що «загальним правилом усіх творів Белого стає те, що все ним зображене відбувається немов у двох планах, чи має двояке зна-



чення, реальне й містичне» [18, с.82]. Петербург з прямими лініями проспектів і площинами скверів зображується автором системою «пірамід», трикутників, паралелепіпедів, кубів і трапецій. Однак серед «заземленої» геометрії, досить різко виділяються списоподібні будівлі, які уособлюють відсутність гармонії навіть у нематеріальному світі. «А в окне, за окном – издалека-издалека, где тихо принизились берега, где покорно присели островные здания, остро, мучительно, немилосердно блистая, уткнулся в высокое небо пронзительный петропавловский шпиг» [37, с.219]. Автор неодноразово акцентує увагу на списоподібних будівлях, які порушують просторову гармонію. Змальований геометричний простір заселений абстрактними фігурами, котрі рухаються механічно, діють як маріонетки і виголошують завчені сентенції.

Хоча роман перевантажений подіями, однак це не впливає на непорушність художнього простору, оскільки саме місто стає головним героєм роману і живе за своїми правилами. Даний абстрактний простір заселений людськими «ползучими, голосящими многоножками», яким немає кінця: «все звенья меняются; она – та же вся; за вокзалом, завернута голова, хвост просунут в Морскую; по Невскому шаркают членистоногие звенья» [37, с. 246]. К.Мочульський зазначає: «Це – небувалий ще в літературі запис хаосу; витонченими і ускладненими словесними прийомами вибудовується особливий світ – неймовірний, фантастичний, жахливий: світ кошмару й жаху; світ збочених перспектив, морально спустошених людей та мерців у русі» [258, с.150]. Місто, на думку А.Белого, прекрасне красою мерця, тому домінуючими в романі є апокаліптичні мотиви: передчуття війни, переселення народів, революції, смерті тощо.

Стильовою особливістю роману стає значне символічне нащичення, що передається у певних образах, значущих у часопросторі. «Сакральність символу, його ірраціональна невичерпність, стимулюючи філософсько-естетичні пошуки, надавала й художнім пошукам статусу містичних одкровенень» [417, с.51]. Домінуючим серед есхатологічних мотивів стає мотив смерті, предметним вираженням якого є образ бомби, що відіграє значну роль у житті багатьох персонажів та виконує сюжетотворювальну функцію. Бомба – у часопросторовій геометрії роману є уособленням кола і стає антитезою планіметрії сенатора Аблеухова з її концептами трикутника, квадрата і куба. Даний сим-

вол набуває архетипних рис, оскільки у передчутті неминучості вибуху вияскравлюються – концептуально і сюжетно – персонажі, точніше, їхні типи. Образ бомби стає настільки жанрово значущим, що впливає на жанр роману, актуалізуючи детективне начало.

Центром художнього простору міста є Мідний Вершник, емблема, символ Петра I, який скеровує долі не лише всесвітньо-історичні, але й приватні, людські. Це не лише історичний діяч, але й втілення Вищої Сили, він «бог», деміург, що творить нову реальність. Петро I – Мідний Вершник – стає символом заснованого міста, поєднуючи «західне» й «східне» начала. Антитеза «Схід» – «Захід» стає стильовою константою даного твору. У символічному просторі міста «західним» є геометрично правильний Невський проспект, яким мандрує імперський чиновник Аполлон Аблеухов, «східним» – хаотична за своєю природою Петроградська сторона та наявний у даному просторі революційний некерований рух. Антитетичні художні простори в романі дискредитуються, автор спостерігає за сюжетом відсторонено, що призводить до актуалізації ракурсу бачення «героїв» та «дійсності». Дані художні простори зливаються і витворюють третій вимір, який стає вікном до іншої реальності, де панують демонічні сили, передані крізь образи Липпаченко, Енфраншиши, Пеппа Пепповича Пеппа тощо. Психічні викривлення, що мають місце у свідомості персонажів, характерні саме для ірреального хронотопу. Наприклад, втрата здорового глузду Дудкіним подана в романі як містеріальне дійство, оскільки він – двійник Євгенія О.Пушкіна, розуміє, що зрушення у державі йдуть неправильним шляхом, оскільки Липпаченко приносить більше шкоди, ніж сенатор Аблеухов. Даний образ у романі набирає демонічних ознак, тому Дудкін вважає своїм обов'язком знищити інтригана. Після ліквідації «гадини нигілізма», герой ототожнюється із Мідним Вершником, однак дана аналогія набуває амбівалентних рис, оскільки концептуальна серйозність фіналу – вбивство – доводиться до рівня трагікомічного шаржу, парадоксу («скульптурна» застигла поза мертвого Дудкіна верхи на вбитому Липпаченку).

Жанровою особливістю роману є автобіографізм, що проглядається на всіх рівнях сюжетного дійства. В прозі А.Белого домінуючими є декілька мотивів, витоки яких виходять з дитячих років митця: мотив пам'яті, мотив «чудака»-батька, мотив

«сімейної драми», «батьків і дітей». Сюжет «Петербурга» ґрунтується на сімейному конфлікті, що є проєкцією стосунків у родині самого письменника. Аполлон Аполлонович Аблеухов – «чудак», що живе у геометричному світі чисел і ліній, уособлює батька письменника, професора М.В.Бугаєва. Герой губиться перед «невнятицею» існуючої дійсності, дотримується регламентації, зачинений у «черепной коробке» та зачитується «Планіметрією», яка допомагала йому абстрагуватися, «чтобы жизнь в голове успокоить в блаженнейших очертаниях: параллелепипедов, параллелограммов, параллелоидов, конусов, кубов» [37, с.219].

Мотив «сімейної драми» стає провідним у мотивній структурі тексту, оскільки з перших сторінок роману окреслюється конфлікт батька з матір'ю: дружина Аблеухова, що втекла від чоловіка зі співаком Міндаліні, через два з половиною роки повертається в сім'ю. Стосунки між батьком і сином виходять за межі суто сімейних і набувають суспільно-політичного окрасу, відтворюють антагонізм двох протилежних сил в революційному протистоянні. В образі сина сенатора Миколи Аполлоновича, студента-кантіанця, проглядаються риси самого письменника початку ХХ століття. Конфлікт твору ґрунтується на складному «комплексі» стосунків між сенатором-батьком і бунтарем-сином. Стильовою особливістю роману стає психологізм оповіді, оскільки головні герої роману часто полинають у психологічні роздуми. «Николай Аполлонович нес свое брэнное существо и поскольку был образом и подобием он отцу, он – проклял отца: богоподобие его должно было отца ненавидеть. Николай Аполлонович отца чувственно знал, до мельчайших изгибов и до невнятных дрожаний: был чувственно абсолютно равен отцу: он не знал, где кончается он и где в нем начинается этот сенатор» [37, с.100]. Революціонери погрожують Миколі Аполлоновичу і змушують його скоїти вбивство свого батька, відомого сенатора. Однак стосунки сина і батька мають суперечливий характер: думка про вбивство лякає героя, оскільки дня нього є значущими родинні зв'язки. Автобіографічний матеріал у романі підпорядковується вимогам вигаданої фабули, він видозмінений автором, але не спотворений, крізь образи Аблеухових проглядаються реальні стосунки письменника та його батька.

Мотив «батьки і діти» введений на символічний рівень, оскільки в його трактуванні використовуються образи-міфо-

логеми (Сатурн, Кронос (ковтали дітей, оскопив батька), Петро Перший (знищив єдиного сина), що додають даному мотиву амбівалентності. Дворянський герб Аблеухових: єдинорог, що пронизує лицаря, додає ситуації дуалізму: (у ролі вбивці й жертви може опинитися будь-хто із героїв роману – батько і син Аблеухови, Дудкін та Липпаченко), та стає емблемою міжособистісного конфлікту.

Любовна тема в романі теж має автобіографічне підґрунтя, оскільки любовний трикутник Микола Аблеухов – Сергій Ліхутін – Софія Ліхутіна відображає непрості стосунки А.Белого з поетом О.Блоком та його дружиною. Стильовою особливістю роману стає використання інтертексту, зокрема повісті «Пікова дама» О.Пушкіна, крізь призму якої проглядаються стосунки між героями. У пушкінській повісті Герман вдається до посередництва Лізи, щоб дізнатися у старій графині таємницю трьох карт. А.Белый користується даним прийомом для створення атмосфери інфернальної таємничості (Софія Ліхутіна, вдягнена у маскарадний костюм XVIII століття, передає Миколі Аблеухову листа від Липпаченка). Дані твори єднає і мотив божевілля: у О.Пушкіна Германа зводить з розуму таємниця трьох карт, у А.Белого «мозкова гра» провокує героя до ганебних вчинків (ситуація із червоним доміно) та психологічного зриву.

Психологізм, що доходить рівня психоаналізу, стає стильовою константою роману «Петербург». Крізь ракурс бачення автора-наратора проглядаються психологічні конфлікти в родині Аблеухових, детально аналізується «мозговая игра»: «Сидя в своем кабинете, сенатор пришел к выводу, что сын – негодяй. Так над собственной плотью и кровью шестидесятилетний папаша совершил умопостигаемый террористический акт» [37, с.109]. Два герої, пов'язані родинними зв'язками, не відчують близькості: не лише син стає потенціальним батьковбивцею, але й батько – «умопостигаемым сыноубийцей».

Провідним психологічним мотивом, домінантним у даному романі, стає мотив «мозговой игры». Герої роману занурюються в роздуми, що сколихують підсвідомість, перебувають в оніричному інобутті. Автор деталізує підсвідомість сенатора, аналізує викривлення свідомості, розкриває рефлексії персонажа: «Мозговая игра носителя бриллиантовых знаков отличалась странными, весьма странными, чрезвычайно странными свойствами: черепная коробка его становилась чревом мысленных

образов, воплощающихся тотчас же в этот призрачный мир» [37, с.32]. Безліч героїв «заражені» «мозковою грою», зокрема син Абреухова неодноразово зізнається, що став заручником даного прояву, однак не лише констатує його наявність, але й пробує розібратися у першоджерелах: «Петербург, Петербург! Осажда туманом, ты меня преследовал: мозговою игрою. Мучитель жестокосердный! И – непокойный призрак: года на меня напал; бегал я на ужасных проспектах, чтоб с разбега влететь вот в этот блистающий мост» [37, с.206]. Герой звинувачує у своїх негараздах місто Петербург, що негативно впливає на становлення особистості. Мертвотність хронотопу, його замкненість породжують відчуття неповноцінності. Герой зцілюється під час мандрівки Єгиптом, щоб потім оселитися у сільській місцевості і присвятити своє життя тлумаченню філософських трактатів. Особистість із сильним, вольовим характером здатна подолати замкненість побутового простору та має можливість почати новий життєвий цикл, конструктивний за своїм характером.

Лейтмотив «мозкової гри» експлікує роль автора як деміурга свого художнього світу, демонструє перемогу художника над реальним, безрадісним світом. З іншого боку, лейтмотив актуалізує процес введення в поле свідомості оповідача героїв-протагоністів як самостійних і довершених інстанцій, оскільки «мозкова гра» стає атрибутом персонажів, свідомість яких пов'язана між собою та взаємопов'язана зі свідомістю оповідача своєрідною «круговою порукою».

Революціонер Дудкін теж переживає «мозкову гру», від якої намагається відійти за допомогою келиха горілки та розгульного життя. Однак перебороти психічний розлад йому не вдається, тому не випадковою є поява у його житті й квартирі Мідного Вершника, символу величі й сили Петербурга. В оніричному стані, викликаною хворобою, Дудкін чує гуркіт, від якого руйнується його житло, та бачить велета, у якому впізнає Мідного вершника: «Посреди дверного порога, уклонивши венчанную, позеленевшую голову и простирая тяжелую позеленевшую руку, стояло громадное тело, горящее фосфором... Медный всадник сказал ему: «Здравствуй, сынок!» И – три шага; три треска рассевшихся бревен; и металлическим задом своим гулко треснул по стулу литой император» [37, с.292]. Інтертекст у романі (аналогія із «Мідним вершником О.Пушкіна») [415] виконує прогностичну функцію, оскільки визначає приреченість

героя, що існує у задушливому страхітливому світі, свідомість якого скерована «мозковою грою».

Домінантним у романі є мотив маски, художній простір Петербурга нагадує театр гротескних масок [157]. Сенатор Аблеухов носить маску смерті, яка проявляється не лише у портретуванні (лисий череп, голова медузи Горгони, «каменное лицо, напоминающее пресс-папье»), але й стає певним символом, що виконує сюжетоутворювальну функцію. Мотив маски є визначальним у портретуванні персонажа, показовим є випадок із дзеркалом, що тріснуло під пильним поглядом героя: «Из зеркала в гостиную смотрела смерть в сюртуке; и зеркало – лопнуло: поперек его молнией с легким хрустом прорезывалась кривая игла; и – застыла навеки: зигзагом» [37, с.215]. Син Аблеухова зображується маріонеткою, яку приводять в рух невідомі деструктивні сили. Знаковим є його вбрання – червоне доміно, яке наводить жах на усіх мешканців Петербурга. Софія Петрівна Ліхутіна, «Ангел Пери», таємна пристрасть Аблеухова, оточена прихильниками, серед яких граф Авен, Оммау-Оммергау, Шпоришев, Вергефден, Липпаченко, теж носить маску. Іноді вона задержувато запитує: «Я кукла – не правда ли?» [37, с.65], на що Липпаченко відповідає: «Вы – душкан, бранкукан, бранку-кашка» [37, с.65]. Письменник детально описує стосунки між представниками аристократичного класу, акцентуючи увагу на недолугості правлячої верхівки. На маскарадї Софія Ліхутіна перебуває в образі мадам Помпадур, що є не лише її маскою, а й відтворює сутність персонажа. На балу в Цукатових кожен із «общества серых мокриц» має свою маску, що акцентує несправжність, ненадійність художнього простору: «Комната наполнилась масками. Черные капуцины составили цепь вокруг красного сотоварища, заплясали какую-то пляску; их полы развеивались; пролетали и падали кончики капюшонов; на двух перекрещенных косточках вышит был череп» [37, с.151].

Однією із центральних потворних масок твору є особа провокатора Липпаченка, змальованого «безликим чудовищем»: «Безликой улыбкой выдалась меж спиной и затылком глубокая шейная складка: представилась шея лицом: точно в кресле засело чудовище с вовсе безносой, безглазою харею. И представилась шейная складка – беззубо разорванным ртом. Там, на вывернутых ногах, запрокинулось косолапое чудовище» [37, с.263]. Маска потвори настільки близька даному персонажу, що

впливає на його вчинки та скеровує подальшу долю, яка, згідно з міфологічними віруваннями, призводить до фізичної загибелі.

Образ наратора відзначається багатоголоссям, що є стильовою особливістю твору. Пролог роману подано у «сказовій» манері, однак у фіналі твір стилістично повторює зразки високої риторики. Такі стилістичні «зсуви» дають можливість говорити про існування не одного, а кількох оповідачів. У «Петербурге» виявляється принцип «суб'єктної багатоплановості» (В.Виноградов), який передбачає по-різному виражені ракурси бачення різних персонажів. Ракурс бачення, з якого ведеться оповідь, постійно змінюється. У творі широко використані різні прийоми суб'єктивної оповіді, які змальовують оповідача постаттю змінною і невизначеною. Наратор – умовна особа, визначена займенниками «я» – «ми», він є то оповідачем-спостерігачем, знання якого обмежені, то конкретною особою (агент охоронного відділу), то пророком тощо [319, с.271]. Автор експлікований як деміург, творець світу, але водночас займає «позицію позазнаходженням»: «бути поза зображуваним життям і довершувати його» [30, с.29]. З цією девальвацією авторської позиції пов'язані маски юродства і блазня. Автор-наратор бере активну участь у сюжетних перипетіях, глузує над героями чи читачем, часом обриває оповідь. Наприклад, у портретування іноді вбачаються гротескні, сатиричні ознаки, що визначають семантику образів. Жоден із персонажів позитивно не зображується, увага акцентується на негативних рисах особистості. Аполлон Аблеухов зображений лисим сухим дідком, якого повільно зживає зі світу «мозкова гра», Микола Аблеухов «носить» містом у червоному доміно, а у фіналі твору духовно перероджується, Софія Ліхутіна змальована японською вередливою лялькою, Липпаченко – мерзенним «чудовиськом», який задля досягнення мети здатен використовувати будь-які засоби.

Стильовою особливістю роману є специфічна колористика, яка відтворює емоційний стан персонажів через різнобарв'я міського пейзажу. Художній простір вимальовується протягом сюжетної оповіді у геометричних пропорціях, з різних ракурсів, що надає хронотопу амбівалентності. У романі домінують темні відтінки монохромної гами, передовсім тьмяні та змазані, що допомагає відтворити безрадісний (дощовий та туманний) міський пейзаж. Колористика в художньому просторі набуває символічних рис, зокрема жовтий колір стає символом прово-

кації, «бісовщини», терору, чорний є символом смерті, червоний – крові, історичної відплати, уособлює есхатологічні мотиви. Наприклад, історія з червоним доміно, у яке вдягається Микола Абреухов, викликає жах у пересічних громадян і призводить до всенародного скандалу.

Стильовою особливістю роману «Петербург» є майстерне поєднання колористики та мелійних мотивів, що набуває особливої значущості у сцені приходу Мідного Вершника у комірчину Олександра Дудкіна. Колористичний образ (фосфоричний колір місяця) і звуковий (алітерації, що імітують гуркіт кроків велетня) роблять фантастичну картину фізично відчутною та впливають на жанр твору, для якого характерний не лише внутрішньожанровий синтетизм, але й взаємозв'язок із іншими видами мистецтва (живописом, музикою).

Динаміки оповіді додає нестандартна пунктуація, що дозволяє на певних фрагментах тексту ставити акцент, чи ретардувати художній час: «Невский Проспект, как и всякий проспект, есть публичный Проспект; то есть: проспект для циркуляции публики (не воздуха, например); образующие его боковые границы дома суть – гм... да... для публики» [37, с.6]. Задля відтворення звукового ефекту в романі часто використовуються повтори слів і словосполучень, алітерація, асонанси, що допомагають підсилити візуальний ефект: «Николай Аполлонович приложил ко лбу пальцы: бред, бездна, бомба» [37, с.218]. Велич «града Петрова» та «тяжелозвонкое скаканье» Мідного Вершника передано за допомогою метричної схеми анапесту. На даній особливості роману А.Белого дослідники акцентували увагу в своїх розвідках [258, с.161], вважаючи, що анапест визначає ритмічний малюнок твору (навіть імена головних героїв виписані за даним принципом).

Міфологічна складова є домінантною у жанровому наповненні творів. Жанр твору Ф.Сологуба «Мелкий бес» ми визначемо міфологічно-сагіричним романом-колажем, виписаним у протиставленні двох антитетичних світів, що актуалізують широкий спектр філософських проблем. Дана особливість стає домінантною і у романі А.Белого «Петербург», психологічно-філософському романі-міфі, виписаному в естетиці символізму. В обох романах суспільно-політичні та особистісні проблеми доводяться до рівня універсальних. Міфологічна складова домінує в романі Ф.Сологуба та впливає на хронотоп твору, який харак-



теризується реалістичністю, що тісно переплітається із оніричністю. Художній простір, утворений героями-деміургами, є напівмістичним, напівреальним, де присутні фольклорні мотиви (чародійство, перевертництво), гротескна сатира (уподібнення людей картам, механізмам, рослинам, мерцям) та інтровентована фантастика, що наповнює оніричний простір (галюцинації Передонова, сні Передонова, Володіна, Марти, Людмили). Складна палітра психологічних переживань і роздумів головних героїв є стильовою особливістю роману А.Белого та впливає на жанрову модифікацію твору. Колористика та мелійність актуалізують часопросторові мотиви (есхатологічні, міфологічні тощо). Схематизм і «математичність» форми виконують імагогічну функцію, впливають на характеротворення. Чіткий розподіл на розділи, нестандартна пунктуація дозволяє «закодувати» дійсність, відтворити її амбівалентно.

## **4.2. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ МІФУ В РОМАНІ «ДНЕВНИК САТАНЫ» Л.АНДРЕЄВА**

Одним із текстів, що представляють міфологічний різновид, є «вершинний» твір Л.Андрєєва «Дневник Сатаны» (1919), що не лише знаменує останній емігрантський період творчості письменника, але й «окреслює коло неоміфології «срібного століття» [256, с.235]. З кінця 1980-х років, після усунення ідеологічних догм, творчість Л.Андрєєва, зокрема роман «Дневник Сатаны», по-новому відкривається для читачів і дослідників літератури. У сучасному літературознавстві з'явилися спроби осмислення художнього методу автора, насамперед жанрової своєрідності роману. О.Каманіна стверджує, що в романі «Дневник Сатаны» «міфотема Л.Андрєєва, віссю якої є трагічний дуалізм добра і зла, набуває жанротвірного модусу» [156, с.44], що зближує його із «неоміфологічними» романами «Христос і Антихрист» Д.Мережковського, «Мелкий бес» Ф.Сологуба, «Серебряный голубь» А.Белого, «Огненный ангел» В.Брюсова. Ю.Бабичева вважає, що «Дневник Сатаны» – це роман-памфлет, роман-попередження, в якому сатира поєднана із лірико-філософськими роздумами про долю людини [21, с.75]. О.Міхеїчева визначає жанр роману Л.Андрєєва як лірико-психологічний роман-антиутопію [251, с.28]. І.Московкіна підкреслює багатоплановість,

синтетичність твору, убачаючи в романі жанрові ознаки «плину свідомості», «таємничої» повісті, євангельських міфів, роману-міфу, новели, анекдотів, умовно-символічних драм та драм «панпсихе» [256, с.234]. На нашу думку, художній метод письменника відзначається синтетичністю, однак стрижневим є міфологічний модус, що проявляється на різних рівнях художнього тексту та виводить роман до метажанру.

В основу фабули роману «Дневник Сатаны» покладено біблійний мотив протистояння добра і зла, мотив спокуси людини дияволом, що є традиційним у світовій літературі. Саме ці дві сили стають головними героями роману, між ними відбувається боротьба з метою вирішення одвічних питань: що таке людина і які її можливості. «Специфіка головних героїв зумовлюється їх співвіднесеністю з персонажами драми Гете «Фауст», яка на початку ХХ ст. була заново відкрита символістами і опинилась у центрі їх літературних і морально-філософських суперечок» [257, с.3]. Л.Андреев романом «Дневник Сатаны» включився в цю полеміку і, змінивши гетевську фабулу, переосмислив її з позицій сучасності. Універсальні образи Фауста і Мефістофеля оригінально трансформуються у Л.Андреева в Сатану-Вандергуда і Фому Магнуса. Конфлікт добра і зла, людини й диявола розгортається не лише на рівні внутрішнього сюжету (морально-психологічні метаморфози Сатани-Вандергуда), але й на рівні сюжету зовнішнього (Вандергуд – Марія – Магнус). Митець перекодує «вічний» міф, створюючи авторську міфологію.

Оповідь ведеться від імені Сатани, який перетворився на людину і втратив свою могутність: «Я – Сатана... Но о моем волеуничтожении я могу рассказать тебе мало... Прежде всего, забудь о твоих любимых волосатых, рогатых и крылатых чертях, которые дышат огнем, превращают в золото глиняные осколки, а старцев в обольстительных юношей, и, сделав все это и наболтав много пустяков, мгновенно проваливаются сквозь сцену» [11, с.313]. Сатана мріє про грандіозну гру на землі: «Моими подмогками будет земля, а ближайшей сценой Рим...» [11, с.315]. Проте, під час подорожі він зі своїм почетом (чортом Топпі, який перетворився на священника, що є своєрідним парадоксом), потрапляє у страшну катастрофу. Дивом залишившись живим, Сатана мандрує просторами Кампанії і рятується, потрапляючи до будинку Фоми Магнуса та Марії. Божественний образ Марії – Мадонни пробуджує в Сатані незвідані почуття, оживляє

омертвілу душу: «Я миттєво весь наповняюсь вихрем бурних слез, любви и такой тоски! ...Я широк, как пространство, Я глубок, как вечность, и в едином дыхании моем Я вмещаю все!» [11, с.341]. Коханню відкриває «в самой черной глубине человечности <...> новые неожиданные огни» [11, с.360]. Результатом закоханості стає переродження Сатани (згадати б його медитації про шхуну зі спущеними вітрилами, Зірку Морів, день і ніч, жанрово наближені до віршів у прозі), набуття ним нового статусу Христа (мотив «Антихрист – Христос» детально розглянуто в працях І.Московкіної). Однак згодом Сатана дізнається, що жорстоко обдурений Марією і Магнусом, які ще й духовно знищили героя, відкривши таємницю своїх стосунків (Марія – коханка Магнуса, лялька в образі Мадонни). «У нее нет того, что зовется душою, совсем нет. Я много раз пытался заглянуть в глубину ее сердца, ее мыслей, и каждый раз кончалось у меня головокружением, как на краю пропасти: там нет ничего. Пустота» [11, с.434]. Сатана сам стає в'язнем свого «вочеловечивания», він не може продовжувати гру, не може й покарати смертних, однак сподівається на зустріч на «своїй» території, у пеклі: «Пусть на земле ты (Магнус – Т.К.) останешься безнаказанным <...> Здесь бессилен и я. Но наступит день, и ты уйдешь с этой земли <...> ты придешь ко Мне и вступишь под сень Моей державы» [11, с.439]. У романі актуалізовано християнські мотиви, зокрема «кінця світу» та «страшного Суду», які звучать як вирок суспільству. Автор утверджує думку, що час розплати настане і кожен отримає те, на що заслуговує. Ця ідея підтверджується і відкритим фіналом роману.

Жанрову своєрідність роману визначає глибокий шар філософських проблем, які ґрунтуються на ідеях провідних філософів початку ХХ століття: Ф.Ніцше, А.Шопенгауера та ін. Найпотужнішим стає мотив надлюдини, який втілено в образі Сатани, що позиціонується сильною особистістю. Сатана зображений автором «новим» героєм, котрий стоїть поза людськими законами і має певну особисту «таємницю». Він (особливо на початку твору) вільний від суспільних зв'язків, протистоїть суспільству, державі, релігії. Це художня модель «надлюдини» ніцшеанського типу. Автор індивідуалізує героя, акцентуючи увагу на внутрішньому світі персонажа. «У Вандергуді – Сатані відтворено настрої сучасного Андрееву суспільства: відчуття безвиході, самотності, туги і відчаю, безцільності існування, страх смерті»

[385, с.105]. Герой Л. Андрєєва, як і «надлюдина» Ф. Ніцше, не вписується в моральні норми суспільства, він самотній і не прийнятій соціумом: «Мое одиночество очень велико. Я не нуждаюсь в друзьях, но Мне надо говорить о себе, и Мне не с кем говорить» [11, с.312]. Л. Андрєєв використовує прийом внутрішньої трансформації героя, коли персонаж протягом оповіді змінює свою сутність, проходячи моральний шлях від Диявола до людини. Митець ставить свого героя в ситуацію самоусвідомлення, самоаналізу: Сатана стає уособленням дуальних сил (добра і зла), які дозволяють здійснити переоцінку своєї значущості. Його риторичні запитання, звернені до самого себе, містять авторську апеляцію й до всього людства: «Кто приносит больше пользы человеку: тот, кто ненавидит его, или тот, кто любит?» [11, с.397]. Образ Сатани в романі Л. Андрєєва доходить рівня символізації, стаючи грандіозним філософським узагальненням.

Співзвучними ніцшеанській філософії є і тематичні комплекси роману: критика міщанства, оспівування нової моралі, тотальне заперечення християнської релігії, ненависть до жінки. Глибокі філософські роздуми щодо сенсу життя, сутності людини, протистояння добра і зла, віри і зневіри стають домінуючими, виконуючи сюжетоутворювальну функцію.

Прикметною жанровою особливістю роману є наявність «вічного» хронотопу, вибудованого на градації художньої умовності. Художній простір відзначається універсальністю: місце дії у творі – Рим, «вічне місто», готель із непересічною назвою «Інтернаціональ», а головними героями стають вічні біблійні образи (Марія, Сатана). Автор не посвячує читачів у передісторію життя персонажів (Марії, Магнуса, Кардинала Х), оскільки це є не важливим, головне для митця – узагальнене відтворення духовної атмосфери людського буття. Назва пароплава «Атлантика» є алюзією відомого міфу про Атлантиду, а також оповідання І.Буніна «Господин из Сан-Франциско». Назва пароплава, хоча й не розкрита в тексті, однак налаштовує читача на «код часу», через який встановлюються інтертекстуальні зв'язки. Як відомо, Атлантида є символом майбутньої катастрофи, тому розв'язка твору прогнозована: герой заздалегідь приречений на невдачу.

Хронотоп роману орієнтує читача не на швидкоплинне, а на вічне, тому дійсність у творі опиняється поза часом і майже поза

простором: герої живуть за межами конкретних історичних подій, імен, дат, самі творять реальність та визначають сюжетні колізії. Наприклад, Сатана вбачає в образі Марії Вічність і прагне наблизитися до неї: «твое бессмертие, Мадонна, откликнулось на бессмертие Сатаны и из самой вечности протягивает ему эту кроткую руку? Ты, обожествленная, не узнала ли друга в том, кто вочеловечился? Ты, восходящая ввысь, не прониклась ли жадностью к нисходящему?» [11, с.373]. Для роману характерний особистісний хронотоп, оскільки герой протягом роману спроходить складний шлях самоусвідомлення та становлення. Персонаж існує в особистісному хронотопі і стає уособленням складної концепції особистості, в якій поєднано різні начала: володар і жертва, тиран і тираноборець, звір, що прагне крові та високодуховна особистість, здатна до самопожертви. Хронотопи Вічності та Вічного міста створюють не лише необхідний контекст для памфлетного чи прогностичного прочитання епічної фабули, але й формують внутрішній сюжет «Вандергуд – Сатана», що є основою екзистенційного хронотопу.

Особливістю даного хронотопу є заміна соціальних прикмет загальнолюдським фоном. У романі відсутній розгалужений сюжет, акцентується увага на суб'єктивному сприйнятті подій головним героєм, використовується монологічно-діалогічне мовлення, на якому вибудовується ідейне, концептуальне протистояння Магнуса із Вандергудом. Л.Андреев наголошує: «само життя <...> все далі відходить від зовнішньої дії, все більше занурюється в глиб душі» [12, с.231]. Характерною рисою роману є відсутність розгалужених описів природи, іноді пейзаж доходить рівня символу (ніч, яку Сатана проводить в полі, стає синонімом темряви, в яку занурена душа героя на землі, метафорою самотності й відчуження, що констатується за допомогою монологічного мовлення). Пейзаж у романі створено в романтичних традиціях з метою відтворення внутрішнього стану особистості (темрява ночі співзвучна із темрявою душі героя).

Дослідники неодноразово вказували на присутність ігрового моменту в романі Л.Андреева (А.Ачатова, І.Московкіна, В.Черкес та ін.). Мотив гри, що пов'язаний із хронотопом «Вічність», є домінантним у романі. А.Ачатова зазначає: «Однією із головних жанроутворювальних ознак «Дневника Сатаны» є ігровий момент. Всі учасники фабульної дії грають вибрані для себе ролі» [20, с.60]. Вже перший запис у щоденнику Сатани свідчить

про його наміри вступити у гру: «<...> мене стало скучно <...> в аду, и Я пришел на землю, чтобы лгать и играть» [11, с.340]. Герой впевнений у непорядності людського роду, оскільки, на його думку, всі носять маски, щоб приховати істинні мотиви своїх вчинків. Себе персонаж позиціонує найвище та розробляє сценарій, за яким буде відбуватися гра: він – мільярдер Вандергуд, котрий прагне витратити на людство свої кошти: «–Я пришел, чтобы весело лгать и играть. – Я хочу великой игры. – Я ищу свежести и таланта. – В настоящую минуту я еще неведомый артист, скромный дебютант, но надеюсь стать знаменитым, не менее твоего Гаррика или Ольриджа – когда сыграю, что хочу» [11, с.315]. Однак його розрахунки виявилися марними, Фома Магнус разом із Марією жорстоко обійшли майстра гри.

У романі Л.Андреева розробляється мотив «маски», своєрідної людської схеми, що є носієм абстрактних особистісних якостей (К.Чуковський). Кожен із героїв твору має свою «маску». Персонажі виписані, за словами Б.Михайловського, у ніцшеанському стилі й такими, що «зневажають спокій і багатство, вони діяльні, тверді, шукають небезпеку, волелюбні, властолюбні, жорстокі, особливо властолюбні й жорстокі» [247, с.460]. Таким поданий не лише Сатана, а й Фома Магнус, чия зловісна сутність підштовхує до переродження диявола. Два антиподи, конфлікт між якими й стає основою сюжету, носії позитивної і негативної семантики, хоча часом межі полюсів зникають, даючи простір для роздумів.

Своєрідні маски носять усі герої роману: Марія, імператор, кардинал. Автор акцентує увагу на образі Кардинала Х, котрий, за словами Сатани, мав бути еталоном порядності й справедливості, однак авторські оцінки (Кардинал Х – мавпа, кривляка, ошуканець, грав обличчям і жестами, промовляв драматичні монологи, старий шулер, шулерська гра) виявляють справжню сутність церковнослужителя. Саме слово «гра» у романі наділене негативною семантикою і означає «обман, брехня», коли зв'язки між людьми розірвано, спілкування відбувається за допомогою масок. Прикладом слугує сцена зустрічі Вандергуда з Кардиналом Х: «Вдруг лицо бритой обезьяны стало плаксивым и в глазах выразились ужас и злоба: точно кто-нибудь схватил ее за шиворот и сразу бросил назад, в глушь, тьму и ужас первобытного леса. И Мне не надо было слов и доказательств: достаточно было только взглянуть на это искаженное, помутнев-

шее, потерянное лицо человека, чтобы низко и всеподданнейше поклониться Великому Иррациональному» [11, с.349].

Задля досягнення максимальної експресії Л.Андреев використовує спеціальні художні засоби, що підкреслюють мотив маски, зокрема метафори із негативною семантикою: люди-свині, Сатана – свинопас (знавець людської природи), люди – крихти, людина – гримуча змія. Магнус – кат, волохатий черв'як, бик, зла тварина, помічники Магнуса – чорти, кардинал – мавпа, Марія – шуліка, орел, тварина, гуска, красива тваринка. Метафори репрезентують негативні риси людської природи: жорстокість, хижацтво, нікчемність, боягузтво. Письменник використовує анімалістичні порівняння задля підкреслення антигуманної сутності своїх персонажів. Мотиви гри та маски стають жанровими константами і простежуються в інтерпретації кожного образу, сюжетних перипетіях.

Для роману характерна особлива наративна структура. Оповідачем є головний герой – Сатана, який у формі щоденника розповідає про своє «вочеловечивание» у світ живих. Дана форма оповіді виводить на перший план наративний час, сприяє глибокій суб'єктивації мовлення, виконує фіксує, інформативну функцію. На таку особливість наративного часу вказував і В.Халізов, додаючи, що означена форма оповіді «може надовго зупинятися на аналізі психологічних станів і дуже коротко інформувати про затяжні періоди, які не несуть психологічної напруги, а являють собою сюжетні ланцюги. Це дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді» [380, с.319]. Домінантна роль наративного часу характерна для літератури «плину свідомості», риси якої, безперечно, притаманні роману Л.Андреева.

Образ самого героя-натора характеризується дуалізмом: він людина і надлюдина одночасно, що дозволяє авторові розкривати події під різними кутами зору. Світ для персонажа не парадоксальний, він доведений до гротескного абсурду. Є.Соколинський у статті «Про гротеск у Л.Андреева» (1998) говорить про «гротескную природу андреевської творчості»: «Гротеск в різні періоди життя Андреева ставав філософською та жанроутворювальною системою, що ґрунтувалася на світовідчутті письменника» [328, с.83]. Літературознавець трактує гротеск у широкому значенні, визначаючи його як систему опозицій. Роман «Дневник Сатаны» – це відтворення боротьби різноспрямованих начал:

життя – смерті, вічного – короткочасного, дивного – звичайного, смішного – жахливого, фантастичного – реального. Сам Вандергуд – Сатана є гротескною постаттю в гротескній ситуації, оскільки балансує на межі реального й фантастичного. Герою притаманні благородство, доброта, закоханість, але водночас і зарозумілість, егоїзм і самозакоханість. Він і людина, і диявол, хоча у фіналі нічим не може довести своє пекельне походження. Риторичність жанру підштовхує реципієнта до усвідомлення божевілля героя, автор не виключає й такої можливості.

Митець використовує художні прийоми, притаманні гротескному відтворенню дійсності, наприклад, злам звичних меж простору, наділення предметів незвичайними властивостями («вагон трамвая, со скрипом и стоном пролезает в ту же стену», «толстые триумфальные ворота, до колен ушедшие в землю») тощо. Основний конфлікт розгортається поміж головними героями – Сатаною і Магнусом, другорядні персонажі своїми діями підсилюють сюжетне протистояння. Письменник сміливо деформує образи, «подібно художникам-експресіонастам у живописі, використовує установку на чуттєву (найчастіше зорову) вразливість при створенні сатиричного образу чи ситуації» [20, с.62]. У даному творі образи-символи стають не лише антропоморфними, а й гротескно «багатоликими». Вони набувають екзистенціонально-міфологічного характеру.

Для ірреального хронотопу роману характерний мотив таємниці та дива, що пронизує усі рівні твору. Герої потрапляють в екстремальну ситуацію (аварія потягу та мандрівка незнайомою місцевістю), опиняються перед дивним будинком, в якому «было подозрительное что-то» [11, с.320]. Детальне портретування додає таємничих штрихів до образів героїв: господар мав «темные, почти без блеска, большие и мрачные глаза», «черную смоляную, бандитскую бороду», «белые руки» как «у всех палачей», що підвищує тривожність оповіді. Зустріч із «дочкою» Магнуса, Марією, яка є точною копією божественної Мадонни, задіює інтертекстуальні зв'язки, передрікає катастрофу. Мінорні настрої підтримуються протягом всієї оповіді. Сатана розуміє гру супротивника, але не усвідомлює масштабів, за що й розплачується у фіналі роману. Тобто мотив таємниці розробляється на просторовому та образному рівнях та виконує імагологічну, імагологічну та динамічну функцію.



Роман Л.Андреєва має діалогічну структуру (М.Бахтін), тому не випадково на сторінках твору константною є полеміка з читачем. Герой-наратор ставить безліч запитань, що не мають однозначної відповіді, веде своєрідну дискусію-гру щодо основних онтологічних проблем. Протягом оповіді розвінчується безліч міфів (ідеологічні про Рятівницю Церкву, філософсько-художній міф Ніцше про надлюдину, футуристичний міф Марінетти про оздоровчу місію війни та революції, релігійно-художні міфи про рятівну місію Зірки Морів – Марії тощо) [256, с.255], риторично трактуються сюжетні перипетії, амбівалентно – мотивна та образна системи.

Тобто міф є основою світобачення і стрижнем для різних шарів роману «Дневник Сатани» Л.Андреєва. Ірреальність часопростору дає можливість авторові розкрити природу психологічних зрушень, дослідити еволюцію людської свідомості. «Дневник Сатани» Л.Андреєва ми визначаємо як міфологічно-психологічний роман-щоденник, в основу якого покладено перекодований «вічний» сюжет, що стає основою «вічного» хронотопу, для якого характерна художня умовність. Художній простір характеризується універсальністю, наративний час – ретардацією, оскільки у творі домінує суб'єктивізм мовлення, що є визначальним в екзистенціальному хронотопі. Жанровою особливістю роману є комплекс філософських проблем, які ґрунтуються на ідеях провідних філософів початку ХХ століття: Ф. Ніцше, А. Шопенгауера та ін (мотиви надлюдини, критика міщанства, заперечення релігії, ненависть до жінки, роздуми щодо сенсу життя, сутності людини, протистояння добра і зла та ін.). Актуальними для роману є християнські мотиви (есхатологічний мотив кінця світу, страшного суду тощо), екзистенціальні (мовчання, самотності, відчуження, смерті, сирітства тощо), гротеск. У романі присутнє ігрове начало, яке виконує важливу концептуальну і структуроутворювальну функцію та актуалізує інтертекстуальні зв'язки. Мотиву гри підпорядковані субмотиви маски, ляльки, маріонетки, що стають константними у даному романі. Щоденникова форма оповіді зближує твір із зразками літератури «плину свідомості», риси якої наявні у доробку Л.Андреєва.

#### 4.3. МІЖЖАНРОВА ДИФУЗІЯ В РОМАНАХ-АНТИУТОПІЯХ «МЫ» Є.ЗАМЯТІНА, «ЧЕВЕНГУР» А.ПЛАТОНОВА, «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М.БУЛГАКОВА

На початку 1920-х років у російській літературі з'являється тип роману, в якому реальність тісно пов'язана із ірреальністю, що часом повністю її поглинає. До такого типу роману з ірреальним хронотопом ми відносимо полотна, жанровий зміст яких має яскраво виражений антиутопічний характер. Термін «антиутопія» вперше ввів у науковий обіг Дж.Стюарт Мілль для характеристики творів, які мали одночасно полемічний і прогностичний характер. Формування жанрового канону літературної антиутопії здійснювалось на основі утопічної жанрової матриці, коли у художній прозі зображуються руйнівні і непередбачувані наслідки суспільного будівництва. Поряд із терміном «антиутопія» в літературі побутують суміжні, однак не тотожні поняття: «роман-попередження», «негативна утопія», «контр-утопія», «сатирична або іронічна утопія» [162, с.6]

Першою російською дистопією («романом-попередженням») справедливо називають роман «Мы» (1920) Є.Замятіна, який має довгу історію повернення до читача. Жанр твору визначити досить складно, оскільки в ньому поєднуються ознаки різних жанрових форм – любовного, психологічного, філософського, фантастичного роману, «роману про роман» [260], «тексту-матрьошки» [112] тощо. Г.Струве стверджував, що в романі «Мы» наявні елементи «авантюрного роману, наукової фантазії в дусі Г.Велса і сатиричної утопії» [338, с.153]. Твір побудований так, що «розкодувати» його можна, лише зіставивши з різними жанровими структурами. На наш погляд, визначальним у жанровій структурі твору є його синтетизм, у якому певні складники є домінуючими.

Жанровою особливістю роману Є.Замятіна є віддалений від реальності, фантастичний хронотоп, що моделює світ майбутнього, позбавлений матеріальних проблем. Людина в утопічному світі не має фізіологічних потреб, що дістається шляхом ліквідації індивідуальних свобод. Суспільство досягло матеріального максимуму та зупинилося в своєму розвитку, опинившись у духовному та соціальному вакуумі. Герой роману Д-503 серед кращих науковців фантастичної країни працює над ство-

ренням Інтегралу, космічного снаряду, здатного досягти інших світів та донести до них знання про абсолютну державу. «Вам предстоить благодетельному игу разума подчинить неведомые существа, обитающие на иных планетах – быть может, ещё в диком состоянии свободы. Если они не поймут, что мы несём им математически безошибочное счастье, наш долг заставить их быть счастливыми» [135, с.307]. Образ Інтегралу набуває в структурі роману статусу символу й надає романному полотну ознак наукової фантастики. Довкола побудови Інтегралу вибудовується сюжет та розгортається любовний та психологічний конфлікти. Даний образ виконує не лише сюжетоутворювальну функцію, але й імагогічну, оскільки у формі монологічної дискусії герой осмислює можливість існування «нового світу» та «нової людини», що характерно для перехідної доби.

Час роману не відповідає перебігу часу реального, символізуючи стан поза часом. Оповідь ведеться у формі щоденника, тому сюжетний час коригується автором і характеризується «розщепленням», оскільки дуальною є позиція наратора. Оповідач знаходиться на душевному роздоріжжі, ставить безліч риторичних запитань, що залишаються без відповіді, проголошує нав'язні сентенції. Стильовою доміантою роману є монологічне мовлення, що сприяє розкриттю жанрового змісту твору – права людини на вільну життєву позицію. Просторова дискретність впливає на наративний час і дозволяє акцентувати увагу на глибинних переживаннях персонажа, поступально відтворює зародження самосвідомості. Нотатки Д-503 – рефлексія, спроба усвідомлення себе в соціумі. Герой мав на меті створити об'єктивно-оповідний зразок епічної творчості, однак у процесі «появи душі» записи набувають суб'єктивно-ліричної форми, стаючи щоденником. «Роман про роман» [260] – одна із жанрових особливостей замятінського тексту.

Головний герой Д-503 творить текст безпосередньо у контакті із читачем, деталізуючи коливання й зміни своєї свідомості. Спочатку записи набувають ознак щоденника-хроніки. К.Скороспелова зазначає: «Обравши форму нотаток, які автор, мешканець «Блаженної країни», надсилає своїм «диким предкам», Замятін обертає традиційний для утопії статичний опис на діалог – діалог «майбутнього з минулим» – природного світу зі світом штучно створеним» [321, с.21]. Первісна функція, яку виконують щоденникові записи, суперечить природі щоденни-

ка, оскільки дана форма передбачає сповідальний характер. Герой змальовує із математичною точністю утопічне суспільство, його оповідь має описовий характер. Однак із часом щоденникові нотатки набувають інтимності та переорієнтовуються на відтворення духовних переживань особистості. Форма щоденника передбачає існування лише одного ракурсу бачення, що відтворюється одним наратором. Картини життя Єдиної Держави і події, які мають місце, фіксуються свідомістю Д-503 і відтворюються на сторінках щоденника. Оповідь від першої особи надає сповіді суб'єктивності та неупередженості.

Хронікальна форма оповіді з часом, після появи нового «я» Д-503, змінюється на сповідальну, оскільки герой хоче показати «всього себе, до последнего смолотого винтика, до последней лопнувшей пружины» [135, с.437]. Нотатки нерозривно пов'язані з динамікою образу героя і відтворюють його світобачення, стають «куском самого себя» [135, с.418]. У структурі оповіді виявляються стійкі ознаки: відтворення процесу творення тексту, автокоментування, діалогізм, ліричні відступи з поясненнями, щоденникова форма, оповідь від першої особи. Дана оповідна стратегія дозволяє реципієнту акцентувати увагу на процесі творення тексту та еволюції героя-наратора загалом.

Образ самого роману стає важливим предметом деталізації сюжету (рукопис лежить на столі, однак герой змушений ховати його; сльози О-90 капають на сторінки тексту; І-330 кидає на нього панчохи) і виконує сюжетоутворювальну функцію, оскільки текст певним чином впливає на долі персонажів. Рукопис читається, на автора доносять, І-330 впевнена у зраді Д-503, що призводить до фатальних наслідків (Д-503 піддається Великій Операції, коли хірургічним шляхом видаляється «центр фантазій», а І-330 потрапляє до Газового Дзвону). Передчуваючи свою загибель, герой прощається із уявними читачами на сторінках щоденника: «Я ухожу – в неизвестное. Это мои последние строки. Прощайте – вы, неведомые, вы, любимые, с кем я прожил столько страниц, кому я, заболевший душой, – показал всего себя, до последнего смолотого винтика, до последней лопнувшей пружины...я ухожу»; «Я не могу больше писать – я не хочу больше!» [135, с.457]. У процесі творення тексту із автором відбувається метаморфоза, оскільки з математика він перетворюється на художника. Порятунок О-90, її втеча за межі

Єдиної Держави, за Зелену Стіну, вселяє надію на нездоланність духу і зародження нового руху задля спасіння людства.

Стильовою особливістю роману є його математична філософія: будь-яку сентенцію герой осмислює як аксіому: «Свобода і преступление так же неразрывно связаны между собой, как... ну, как движение аэро (засіб для польотів – Т.К.) и его скорость: скорость аэро = 0, и он не движется; свобода человека = 0, и он не совершает преступлений. Это ясно. Единственное средство избавить человека от преступлений – это избавить его от свободы» [135, с.330]. Портретною особливістю І-330, яку неодноразово виділяє герой-наратор, є «ікс», який твориться складками рота і брів, що у математичній науці стає символом незвіданого, загадкового. Особа І-330 зацікавила героя, дала можливість подивитися на дійсність інакше, з іншого ракурсу. Кожного із «номерів» оповідач портретує за допомогою деталі: «брызжущие губы» і «губы-ножницы», «двойко изогнутая спина» і «раздражающий икс». Крізь призму бачення персонажа вибудовується цілий асоціативний ряд, пов'язаний із образом героїні О-90: епітет «круглий», повторюється в «номері» героїні двічі й асоціюється із домом, спокоєм, материнством, що проглядаються у деталях портрету (пухкі руки нагадують складки на дитячих зап'ястках тощо). Регулятором самооцінки Д-503 є його усвідомлення себе грамом у тонні, що сприяє відображенню процесу нівеляції особливості. Однак протягом оповіді цінності героя змінюються, його внутрішня складова прогресує, з'являється, за словами лікарів, «душа».

Мотив душі як мірила цінності особистості є провідним і таким, що впливає на імагологію твору загалом. Особистість без душі – це «номер», що безвільно проживає життя у щасливому забутті. Герой роману завдяки зустрічі з І-330 протягом оповіді усвідомлює свою індивідуальність і знаходить «душу». «Эта нелепая «душа» – так же реальна, как моя юнифа, как мои сапоги – хотя я их и не вижу сейчас. И если сапоги не болезнь – почему же «душа» болезнь?» [135, с.374]. Зародження душевної хвороби починається з моменту залучення героя до мистецтва (І-330 майстерно виконувала музичні фрагменти Скрябіна), що стає в романі символом духовності, культури, уособленням гармонії, яка не пізнається математичним тлумаченням. «Села, заиграла. Дикое, судорожное, пестрое... и, конечно, они, кругом меня, правы: все смеются. Только немногие... но почему же и я-я? Да,

эпилепсия – душевная болезнь – боль... Медленная, сладкая боль, укус – и чтобы ещё глубже, ещё больнее. И вот, медленно – солнце. Не наше, не это голубовато-хрустальное и равномерное сквозь стеклянные кирпичи – нет: дикое, несущееся, палящее солнце – долой всё с себя – все в мелкие клочья» [135, с.318]. I-330 зронила в душу героя зерно культури, вказала на нові моральні пріоритети. Любовний конфлікт впливає на осмислення особистістю свого місця у суспільстві, пошуку прав і свобод, можливості побудови кращого майбутнього. Звичайна земна історія наповнюється в романі онтологічним змістом, оскільки кохання – це прояв людської природи, незмінна складова життя, яка матиме місце протягом всього періоду існування цивілізації.

Одним із провідних у романі є мотив скла, що символізує парадоксальне поєднання вимушеної «публічності» існування із самотністю людей, оскільки скло не лише пов'язує, але й стає певним бар'єром поміж живими істотами. Скляні кімнати порівнюються героєм із трунами, тобто місто майбутнього постає як сукупність трун, що надає трагізму створеній митцем картині світу. У «скляному раю» опинилося все – будинки, мости, Зелена Стіна, навіть людина видається прозорою і не відкидає тіні: «Вот я сейчас шел по проспекту, и впереди меня человек, и от него – тень на мостовой. И понимаете: тень – светится. И мне кажется – ну вот я уверен – завтра совсем не будет теней, ни от одного человека, ни от одной вещи, солнце – сквозь все» [135, с.429]. Мотив скла пов'язаний із мотивом крихкості, штучності, рукотворності, оскільки Єдина Держава побудована саме за такими принципами. У поетиці роману визначальними є мотиви спрощення: номер замість імені (Д-503, I-330, О-90, R-13 та ін.); скляні кімнати-клітки, відділені одна від одної шторами; сіро-голубі юніфи – одяг, що знищує індивідуальність; прогулянки у шеренгах не допускають самостійності; кохання за рожевими талонами знищує саме ество людини.

Жанрові ознаки «роману про роман» важливі при розгляді психологічної лінії роману, оскільки для твору константним є психологізм оповіді. Творячи текст у безпосередньому контакті з читачем, автор долучає реципієнта до психології героя, що робить його не лише співучасником процесу творення роману, але й свідком психологічних зрушень Д-503. З часом в оповіді домінантним стає становлення духовного світу особистості. Ознаки

«роману про роман» акцентують увагу на процесі внутрішньої еволюції головного героя. Із розвитком сюжету суб'єктивна оповідь перетворюється на внутрішній монолог. Свідомість Д-503 стає ареною боротьби різновекторних начал і актуалізує в романі принцип вільного поєднання різнорідних фрагментів тексту передовсім за допомогою ритму, системи лейтмотивів, повторення подій, ситуацій, деталей.

Значну роль у поетиці роману Є.Зам'ятіна відіграє система лейтмотивів, яка й робить текст єдиною змістовною структурою. Лейтмотиви «створюють у процесі проходження через текст приховану автономну систему, що підстилає зовнішній рух сюжету, вступає із ним у глибинні смислові стосунки і надає йому насамкінець символічної глибини, багат шаровості та багатозначності» [318, с.297]. Жанровою особливістю зам'ятінського тексту є використання «візуальних» лейтмотивів, що передбачає створення певних «картин», характерних для різних просторових шарів роману. Таку особливість мотивної організації твору помітили дослідники, зокрема В.Келдиш зазначав: «Все в образі та через образ, передовсім зоровий; внутрішнє у зовнішньому, наочному – «родова» властивість зам'ятінського стилю. Письменник зацікавлений у «зоровому лейтмотиві», який «простає коренями через абзаци, сторінки», проходить від початку і до кінця оповіді, метафорично розкриваючи його сутність» [160, с.19]. Митець створює візуальні лейтмотиви, які символізують певні сторони людського існування. Таємничі кімнати Стародавнього Будинку стають символом людського існування загалом, уособленням здобутків людської раси, Зелена Стіна є своєрідним нездоланим бар'єром, що поділяє антагонічні сили, образ Благодійника – уособленням влади.

У тексті Є.Зам'ятіна виявляються біблійні мотиви, які стають жанровими константами роману. Щоденник героя містить сорок записів, що є символічним, оскільки сорок – число сакральне: сорок днів продовжувалися блукання Христа в пустелі, сорок років тривали страждання єврейського народу і т.д. Сорок днів в історії Д-503 – історія віднайдення і втрати ним живої душі, індивідуальності, історія його уподібнення машині. Вік головного героя наближається до віку Христа (автор наголошує, що Д-503 було 32 роки), до переломного моменту, коли необхідно зробити життєвий вибір. На думку героя, він йде правильним шляхом, не піддається спокусам, його дії виважені та логічні. Другоряд-

ним образом, але напрочуд значущим, є образ Благодійника, що корелює з образом Великого Інквізитора. Із його вуст лунає притча, яка виправдовує катів Христа: «Вспомните: синий холм, крест, толпа. Одни – вверху, обрызганные кровью, прибывают тело к кресту, другие внизу, обрызганные слезами, смотрят. Не кажется ли вам, что роль тех, верхних – самая трудная, самая важная» [135, с.449]. Роздуми Благодійника зароджують зерно сумнівів у душі Д-503, докази видаються слухними й призводять до трагедії. Вся ідеологія Єдиної Держави розкривається автором крізь біблійні алюзії й ремінісценції: «Мы» – от бога, а «Я» – от диавола» [135, с.392]. Функцію Бога опановують мешканці держави, вибудовуючи Рай на землі. На це натякає І-330 при знайомстві з Д-503: «Вы так вдохновенно все озирали – как некий мифический бог в седьмой день творения. Мне кажется, вы уверены, что и меня сотворили вы, а не кто иной» [135, с.310]. Через апеляцію до біблійних мотивів, Є Замятін утверджує думку про те, що суспільство творить нову релігію – ідеологію Єдиної Держави, яка виправдовує доноси та жертвоприношення. У фіналі утопії виникає образ зруйнованої церкви, що є пересторогою, застереженням від насильства. Звернення до біблійних мотивів виводить сюжет на філософський рівень й містить категорію надії, що є константною при характеротворенні.

Філософська складова є домінантою і в романі А.Платонова «Чевенгур» (1926-1929). Письменник відтворює дореволюційне минуле, події громадянської війни, період воєнного комунізму та становлення нової економічної політики. Зображуючи реальність, письменник проектує її на майбутнє, намагаючись розгледіти можливі варіанти розвитку суспільства. Є.Яблоков називає А.Платонова «найяскравішим представником сюрреалістичного напрямку», а роман розглядає у межах «магічного реалізму» [411], О.Дирдін наголошує, що творчість митця потрібно осмислювати крізь призму «реалістичного символізму» [123], Г.Гюнтер вказує на риси платоновської утопії [111]. Традиційно відзначається в «Чевенгурі» присутність міфологічної тематики, глибокого філософського підґрунтя та рис антиутопії (С.Семенова, Н.Полтавцева, Н.Жорнієнко, Н.Малигіна, Ю.Левин, О.Толстая-Сегал, О.Ніколенко, О.Кеба та ін.). Ми визначаємо роман як синтетичний жанр, у якому тісно переплелися різножанрові компоненти, певні із яких стають домінантними.



Жанрову своєрідність роману А.Платонова визначає його просторово-часова організація. Події в «Чевенгуре» розгортаються поза реальною дійсністю, в особливому умовному місці, яке вимагає детального розгляду. Літературознавці С.Піскунов і В.Піскунова відзначають, що Чевенгур – це «замогильний світ» [289, с.21], в який ведуть всі дороги зображуваного простору. Головного героя роману Олександра Дванова у «місто майбутнього» посилає його померлий батько уві сні, мандрівка героя є сюжетоутворювальним фактором. Про потойбічність Чевенгура свідчить його низинне розташування, «холодне сонце», монгольське лице Чепурного («японця») – східний лик смерті в російській міфології, роздягнені тіла мешканців. А.Шиндель наголошує, що «про «Чевенгур» важко писати, оскільки цей дивний роман немов «плаває» у різних часових вимірах» [396, с.213].

На наш погляд, у даному романному полотні можна виокремити кілька просторових шарів. Перший шар – реальний, у якому за всіма ознаками проглядається Росія 1921-1923-х років, її важкий перехід до нової економічної політики. Інший – уявний, що передає метафізичні прояви свідомості та підсвідомості героїв та самого автора. Географічні пункти, в які потрапляють герої, топографічно не закріплені на мапі, часом важко сказати крізь призму чийої свідомості відтворюються події. Це характерна риса авторського стилю Платонова, коли кут зору оповідача постійно переміщується у просторі від одного персонажа до іншого. Іноді важко встановити, від чийого імені ведеться оповідь: чи то свідомість самого автора, чи то думки головного героя – Саші Дванова, чи це підсвідомість когось із персонажів роману. Специфічне діалогічно-монологічне мовлення, коли герої говорять ніби одним голосом, а приналежність потрібно проглядати у контексті, стає стильовою особливістю твору і витворює єдину поліфонічну систему, наповнену внутрішніми суперечками та протистоянням.

Реальний план зводиться у Платонова до мінімуму, основне ж місце в романі займає шар уявний. Цей простір можна назвати психологічним, оскільки у ньому сконцентровано роздуми, уподобання, устремління, мрії персонажів.

Художній простір А.Платонова хоча й метафізичний, але реально виписаний. У «Чевенгурі» простежується розтягнутість усієї дії в просторі, хоча статичною залишається тільки та час-

тина роману, де йдеться про саме місто Чевенгур. Мотив замкненого простору є структуроутворювальним мотивом, оскільки визначає просторово-часові параметри та всі колізії твору. Герої намагаються своїми переміщеннями впливати на просторову замкненість, але простір у платоновському світі сам стає одним із головних героїв, що домінує над людськими долями. Провідними мотивами роману є мотиви туги, нудьги, занепаду, які визначають особливості місцезнаходження платоновських героїв, оскільки простір у А.Платонова пустельний, наскрізь просякнутий тугою і нудьгою, стосовно людини може бути «своїм» і «чужим», в залежності від того, як особистість відчувається в ньому.

Пошуки Чевенгура приводять Дванова у місце, просторово не поєднані між собою, а сам Чевенгур стає топосом, що домінує над іншими, подолання яких є обов'язковою умовою для переміщення до «осередку комунізму». Дванов, Копьонкін потрапляють у Чевенгур раптово, досить швидко, без особливих перешкод на шляху, що засвідчує розширення хронотопу міста. Однак ближче до фіналу роману просторові межі «міста майбутнього» стискаються.

Художній простір у «Чевенгурі» витворюють параметри, що стають стильовими константами роману: сон та результати уяви (мрії про майбутнє, спогади про минуле, хвороби, марення, затьмарення свідомості, мана і галюцинації). Герої уявляють майбутнє, згадують минуле крізь призму викривленої свідомості. Перераховані стани людини (змінені стани свідомості) можна узагальнено назвати снами в широкому розумінні цього поняття. К.Г.Юнг визначав сон як «спонтанне самовідтворення дійсності у підсвідомості, подане в символічній формі» [409, с.170]. Гадаємо, можна говорити про оніричність простору у творчості Платонова, оскільки чітких меж поміж даними видами станів для письменника не існує – вони взаємонакладаються чи перетікають один в один. Такий стан існування у романі названий М.Михеєвим «модальністю сну» [250].

Існуюча реальність у романі межує з оніричною, тому головний герой не розділяє ці стани. Персонажі роману постійно занурюються в сни, немов мандрують ними. Сюжет роману не є органічно цілісним, лінійним, він схематичний і хаотичний. Головний герой Олександр Дванов мандрує шляхами Росії в пошуках «осередку комунізму». Він – реальний герой, який ман-

друє хаотичними топосами. Читачеві часом важко зрозуміти, чи насправді герой переміщується в просторі, чи спить, марить, мріє, згадує. Саша від'їжджає з Новохоперська – його викликають в губернію. Проте замість запланованої подорожі починаються дивні мандри героя. «Очень быстро возникает ощущение какого-то смутного, бредово-горяченного сна, в котором все и происходит. Главное, что видится в этом сне, – дорога: на ней двигаются, останавливаются, судорожно несутся вперед, петляют, возвращаются и снова пускаются в путь присутствующие в романе люди» [316, с.219].

У змінених станах свідомості, якими є у романі Платонова сні, людина наділяється надприродними можливостями. Згадати хоча б випадок, коли анархіст Нікіток стріляє в Сашу, і Дванов, падаючи поранений у яр, починає чути і ніби розуміти «мову комах» і навіть те, що відбувається всередині «вещества земли».

Сон у творчості А.Платонова набуває різних значень. З одного боку, платоновські герої починають уві сні немов жити «назад», тягнуться до «материнського начала». «Жизнь его шла безотвязно и глубоко, словно в теплой тесноте материнского сна» [291, с.45]. Звідси постійні повернення в минуле, бажання втекти через «задние двери воспоминаний», щоб пожити посправжньому, тому що життя уві сні – це теж реальне життя, але в «голом виде». Сновидіння можуть породжувати химерних чудовиськ, тому нічні жахи людина намагається скоріше пережити, «проїхати», як у потязі: «Дванов закрыл глаза, чтобы отмежеваться от всякого зрелища и бессмысленно пережить дорогу» [291, с.90]. Водночас сон в художній системі Платонова – це тимчасова смерть. Люди Платонова поринають у сон, входять далеко вглиб тіла-пам'яті, в «утрону» спомину про матір, тому момент відходу до сну відтворюється особливо детально та фіксується так, як і пробудження.

Змістовний план роману охоплюють дві складові: світ свідомості й підсвідомості. До світу свідомості можна віднести численні мандри героїв, їхні пригоди, зустрічі з різними людьми, продрозкладку, перехід до непу, місто Новохоперськ, захоплене невідомими солдатами, залізничний роз'їзд Завалишний, станцію Розгуляй, де стикаються два потяги, в одному з яких був Дванов, зустріч головного героя з анархістами тощо. До сфери підсвідомого належать сні головного героя та другоряд-

них персонажів. Друга реальність тісно поєднана з першою, і, можливо, набуває більш важливого значення, тому що саме у світі підсвідомого у Платонова розгортається основний сюжет та зав'язуються конфлікти. «Оскільки підсвідоме не лише реактивне відображення, а самостійна продуктивна діяльність, сфера досвіду, що є особливим світом, особливою реальністю, що впливає на нас так, як і ми впливаємо на неї» [409, с.180].

Ураховуючи вищесказане, якимось по-іншому бачиться утопічне місто Чевенгур, «осередок комунізму» в країні, в яке потрапляє Олександр Дванов після тривалої подорожі. Часом здається, що герой спить, а місто – гра його уяви. Міфічний Чевенгур не має географічної закріпленості на мапі, він існує в оніричній підсвідомості героїв Платонова. О.Кеба [159, с.136] вважає, що А.Платонов досить вдало маніпулює часом і простором при змальованні міста, що й зумовило есхатологічні настрої його героїв. Чевенгур – гра уяви, підсвідоме бачення майбутнього, яке знаходиться за межею реальності. Утопічне місто, в якому скасовано людський труд, а природні сили виконують роль помічників, не може реально існувати. Одинадцять чевенгурців проголошують у своєму місті соціалізм (і навіть комунізм) виключно у силовий, неекономічний спосіб. Вони знищили куркуля «як клас», а потім взялися за «напівбуржуїв». Мешканці міста почали жити не працюючи, оскільки, на їхню думку, виробництво веде до створення продукту, а продукт – до експлуатації. Праця скасовується, щоб її плоди не породжували нерівність, класове суспільство. Відмінена пошта, оскільки мешканці бачаться щодня, заборонене мистецтво – «нам нужно сочувствие, а не искусство». Щотижня в Чевенгурі проходить суботник: «выдирают из почвы сады и дома и переносят их ближе к центру». У місті на соціалізм працює лише сонце, оголошене «всемирным пролетарием». Та й зникає місто майбутнього дивно: чевенгурський «комунізм» знищений чи то кадетами на конях, чи то просто солдатами, які з'явилися немов з іншого виміру. Утопічні бажання героїв роману настільки ними омріяні, що наповнюють підсвідомість. Однак утопія у Платонова переростає у гостру антиутопію, оскільки місто виступає страшним символом комуністичного раю, омитою кров'ю знищених людей.

Провідним просторово-часовим мотивом твору є мотив мандрів, вужче, мотив шляху, який несе в собі ідею протяжності не тільки у просторі, а й у часі. М.Бахтін, характеризуючи шлях як

свого роду хронотоп у художньому творі, зазначав: «Вага хронотопу шляху в літературі величезна: мало який твір обходиться без певних варіацій мотиву дороги, а безліч творів побудовані на хронотопі дороги, зустрічей і пригод» [29, с.248]. Дорога є композиційною, структуроутворювальною основою роману. Образи мандрівників – смислове ядро оповіді. Герої йдуть шляхами, зустрічаються, прощаються, знову вирушають в дорогу. Простір видається величезним, але герої, як не дивно, не губляться в ньому, адже вони індивідуальні, але водночас є певними схематичними типами. У поетиці А.Платонова шлях може виступати засобом розкриття душевного стану персонажів, а також настроїв суспільства в певний історичний період.

Платоновський мотив мандрів дослідники (С.Семенова, А.Дирдін та ін.) неодноразово пов'язували із давнім жанром «ходінь», який у А.Платонова стає не лише сюжетною канвою, а духовно-філософським аспектом існування особистості. Сюжет розгортається не у лінійно-географічній площині, а в метафізичному просторі, який дозволяє скеровувати вчинки. Специфічна форма сюжету-мандрівки покликана відтворювати дуалізм дійсності. Один із змістових шарів має реалістичне підґрунтя і тяжіє до завершення, тоді як другий – універсальний, оскільки розгортається в абсолютному просторі. Тому художній простір роману може сприйматися двояко: як матеріальний або метафізичний, ідеальний «світ Божий». Тому не випадковими в романі є парні мотиви: пекла («адово дно») – раю (сад), верху («звездная пустыня») – низу («овраг», яма), води – землі, минуле – невідоме майбутнє, далечінь, вічність. Платоновські герої стають певними типами, втіленням шукачів Небесного міста, праведної землі.

Одним із центральних мотивів у творчості Платонова є мотив апокаліпсису. Гасла більшовиків («Революция – рыск! Не выйдет: почву вывернем и глину оставим» [291, с.57]) наводять на роздуми про кінець світу. Головний герой Олександр Дванов доходить висновку, що «революция – это конец света» [291, с.56]. Метафізика простору наскрізь просякнута занепадом та загибеллю, мешканці Чевенгура запасуються припасами «для питания во время прохождения второго пришествия, дабы благополучно переждать его, а затем остаться жить» [291, с.231]. О.Ніколенко зазначає, що розстріл у Чевенгурі носить ознаки Другого пришествия [277, с.60]. Слова бандита Нікітка, який не

замислюючись може знищити Дванова, свідчать про відсутність у «будівельників» нового суспільства християнських цінностей: «Никиток приложил винтовку, но сначала за счет бога разрядил свой угнетенный дух: – По мошонке Иисуса Христа, по ребру богородицы и по всему христианскому поколению – пли!» [291, с.81]. Мешканці «міста майбутнього» позбавлені віри і турботи про ближніх, здатні зганьбити «старое буржуазное кладбище» заради зведення будівлі майбутнього.

Есхатологічні мотиви актуалізують у художньому просторі мотив смерті, який стає константним у романі. Першим гине вчитель Нехворайко, смерть якого не зображується автором, але про поховання сказано багато, закінчує життя самогубством батько Саші, рибалка, що замислився про «интерес смерти»: «Втайне он вообще не верил в смерть, главное же – он хотел посмотреть, что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, и она его влекла» [291, с.9], спровокувавши сина до пошуків «ради чего <...> своевольно утонул его отец».

Мотиви занепаду й смерті визначають сюжетні перипетії роману. Сцени смерті особливо скрупульозно виписані автором. Погляд наратора зупиняється на деталях фізіологічного розкладу людського тіла. Наприклад, на шляху Олександра Дванова «лежал опрокинутый человек. Он вспухал с такой быстротой, что было видно движение растущего тела, лицо же медленно темнело, как будто человек заваливался в тьму» [291, с.64]. Помирає червоноармієць, марно намагаючись заговорити свою кров: «Перестань, собака, ведь я же ослабну» [291, с.64]. Сцени смерті детально змальовані, що дає можливість дослідникам говорити про «відстороненість» позиції автора. На нашу думку, відверте відтворення жахливих сцен дозволяє автору актуалізувати філософські ідеї М.Федорова щодо «воскресіння мертвих». Спираючись на федоровську теорію, письменник утворює думку про наступне переродження людини, ініціацію, втілення у новій фізичній оболонці. Мотив смерті реалізується на різних рівнях платоновського тексту: сюжетно-структурному, образному, символічному (могили, кістки, труни та ін.) та стає лейтмотивом творчості митця, підкріплений менш масштабними, але такими ж значущими мотивами: сирітства, пустоти, туги, самотності тощо.

У романі А.Платонова значну роль відіграють фольклорні мотиви. На думку М.Міхеєва, «Чевенгур» – «вічна російська казка, у якій присутня наївність, недоумкуватість та жорстокість абсурду» [250, с.18]. Таким собі фольклорним персонажем – Іваном-дурнем, що вирушає на пошуки «невідомо чого», зображений Олександр Дванов. Герой долає безліч перешкод, але все ж знаходить «диво»-місто, поселення «щасливих» людей. У романі зустрічаються фольклорні образи: кінь Копьонкіна – Пролетарська Сила, який є і найближчим героєм створінням, постійним супутником, другом, але водночас стихією, здатною переносити вершника у заданому напрямку: «Пролетарская Сила самоостоятельно предпочитала одну дорогу другой и всегда выходила туда, где нуждались в вооруженной руке Копенкина. Копенкин же действовал без плана и маршрута, и наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» [291, с.96]. Автор наділяє образи чарівними силами, вдаючись до гіперболізації: «конь питался молодыми плетнями, соломой крыш и был доволен малым» [291, с.95], з'їдав по восьмушці ділянки молодого лісу, запивав великим ставком у степу. С.Семенова пише, що при розгляді образу Копьонкіна і його коня виникає низка асоціацій, які беруть початок із багатой міфологічної традиції (від середньовічних лицарів – паломників до гробу Господнього, шукачів святого Граалю, до Дон-Кіхота з Росинантом) [316, с.224].

Жанровою особливістю роману А.Платонова є його «апокрифічність», що полягає у використанні жанрових особливостей народних житій та ходінь. У творі спостерігаються риси даних жанрових форм, які виявляються не лише на змістовому рівні, але й на формальному (використання мовних засобів для надання оповіді євангельської інтонації). Платоновська мова, «юродиві» фрази, філософські слова-поняття співзвучні із слов'янськими «ходіннями» стають стильовою константою роману: «<...> сколько раз он собирался отдать полжизни, когда ее оставалось много, за то, чтобы найти себе настоящего кровного родственника среди чужих и прочих. И хотя прочие всюду были ему товарищами, но лишь по тесноте и горю – горю жизни, а не по происхождению из одной утробы. Теперь жизни в Якове Титыче осталось не половина, а последний остаток, но он мог бы подарить за родственника волю и хлеб в Чевенгуре и выйти ради него снова в безвестную дорогу странствия и нужды» [291, с.228].

Текст Платонова структурований так, що необхідна рефлексія над кожним мовленнєвим актом. Полотно роману вибудовується із великої кількості завершених відрізків, які подаються крізь призму бачення наратора (у творі органічно поєднуються три оповідні шари: автора, героя та другорядних персонажів, жоден із яких не є домінуючим). У «Чевенгурі» багато аналогій зі священними писаннями, оскільки художній простір роману дозволяє не лише наповнити текст біблійними сюжетами, але й розташувати їх у певній послідовності (дуальні мотиви пекла – раю, образ ангела-охоронця, апокаліптичний і одночасно фольклорно-гротескний кінь Копьонкіна, сцена воскресіння дитини, поява невідомих вершників – вісників смерті, битва і руйнація Чевенгура, існування свого бога – Никанорича, з яким пов'язана тема руйнування православного побуту).

Роман М.Булгакова «Мастер и Маргарита» (1920-1940, виданий 1966) увібрав у себе художньо-філософський досвід російської класичної і світової літератури. Задуманий як «роман про диявола» (під таким заголовком згадується він у листуванні М.Булгакова), «Мастер и Маргарита» зазнає безліч правок та постає перед читачем відредагованим часом.

Дослідники неодноразово наголошували на своєрідності жанрового наповнення роману, беручи за основу певну жанрову домінанту: філософський роман (В.Лакшин), фантастичний філософський роман (І.Виноградов), роман-міф (Б.Гаспаров), сатиричний роман (А.Вулис), вільна меніппея (В.Немцев), містерія (Г.Лесскіс), бриколлагж (М.Золотоносов). І.Виноградов, вказуючи на фантастичну основу роману, акцентує увагу на філософській складовій: «роман М.Булгакова, – відкрита, ясна, вільна і глибока художньо-філософська думка, звернена до найважливіших і значимих проблем людського існування» [77, с.75]. Жанр роману «Мастер и Маргарита» залишається проблемним питанням булгакознавства.

Визначальним у жанровому наповненні «Мастера и Маргариты» є символіко-фантастичний шар оповіді. Сам М.Булгаков називав роман «своїми секретними міфами» [60, с.10], натякаючи на закодованість твору. Містичність роману пов'язана передовсім із образною системою. Головні герої роману – Іешуя, Плат, Воланд, а також майстер і Маргарита, змальовані завуальовано, однак легко ініційованими та такими, що підпадають під визначення «вічних образів». Почет Воланда (Азazelло, кіт



Бегемот, Коров'єв, Гелла та ін.) детально виписана, однак потребує уточнення, оскільки образи автором закодовується. Наприклад, М.Булгаков дивним чином портретує Азazelло: «Сбоку всех летел, блистая сталью доспехов Азazelло. Луна изменила и его лицо. Исчез бесследно нелепый безобразный клык, и кривоглазие оказалось фальшивым. Оба глаза Азazelло были одинаковые, пустые и черные, а лицо белое и холодное. Теперь Азazelло летел в своем настоящем виде, как демон безводной пустыни, демон-убийца» [60, с.334]. В арабській міфології Азazel – безжальний ангел смерті, за віруваннями арабів, весь в чорному і на чорних крилах прилітає до людини, щоб забрати з собою її душу. Міфічний персонаж має бліде й холодне обличчя, чорні й пусті очі, озброєний мечем, яким володіє досконало. За віруванням тих племен Азazel приходив до помираючого другом, першим же був ангел Авадон, провісник смерті. Він являвся людям із закритими очима і лише помираючий зустрічався із ним поглядом і прочитував в них свою смерть [367]. Маргарита лякається і просить захисту у Воланда при зустрічі з Абадонною, який постав перед ними в окулярах, а сцена смерті барона Майгеля відтворює єство міфологічних героїв: «Барон стал бледнее, чем Абадонна, который был исключительно бледен по своей природе, а затем произошло что-то странное. Абадонна оказался перед бароном и на секунду снял свои очки. В тот же момент что-то сверкнуло в руках Азazelло, что-то негромко хлопнуло как в ладоши, барон стал падать навзничь, алая кровь брызнула у него из груди» [60, с.241].

Містично-фантастичним є і часопростір роману, оскільки ґрунтується на поєднанні прикмет дійсності й історичної легенди, буденного й фантастики. Даний хронотоп у романі стає надпросторовим, оскільки поєднує між собою різні світи, що часом стають антагонічними, і представлений фантастичними істотами – Воландом та його почетом. Герої існують поза часом і простором та уособлюють «вічність». Їхні діяння у реальному світі, що представляє російську столицю 30-х років ХХ століття, носять містичний характер і впливають на жанр твору, додаючи ознак готичного роману (містичні надприродні сили творять хаос у часопросторі роману, що викликає жах у читача). Зустріч Івана Бездомного та Берліоза із дивним професором, який передрікає майбутню долю персонажів, загадкові зникнення директорату Вар'єте (Лиходєєва, Римського, Варенухи та

ін.), історія знайомства Маргарити із «нечистою силою» теж мають ознаки готичного роману. Однак, на відміну від готичних полотен, дія у яких, зазвичай, відбувається у родовому маєтку героя, Воланд із почетом «творять дива» у столиці радянської держави, що значно різниться масштабами дійства. У рамках реального хронотопу, який описує московський світ початку ХХ століття, фантастичні герої виконують викривальну функцію, оскільки бачать справжню людську сутність. Реальний хронотоп представляють пародійні персонажі, взяті автором безпосередньо з життя: директор Вар'єте Степан Лиходеев, фіндиректор Римський, поет-невдаха Рюхін, Арчибальд Арчибальдович, весь літературний світ Грибоедівського будинку («Штурман Жорж», Ієроним Поприхин, критик Абабков, сценарист Глухарев та ін.), ґрунтовно та нещадно виписаний. Реалії тогочасся М.Булгаков маскує, однак ознаки доби проглядаються у сценах в «нехорошей квартире» [60, с.66-68], з якої регулярно зникають мешканці і куди часто навідуються каральні органи. Соціально-історична дійсність автором не деталізується, подаються лише натяки на реалії буття. У романі почет Воланда «карає» людей по-своєму, «кожного по заслугах» (жадібні глядачі Вар'єте змушені голяка тікати додому після сеансу чорної магії; гультяй Лиходеев, закинутий в Ялту; Варенуха, буфетник Фокін, дядько Берліоза Поплавський та інші, нещадно викриті нечистою силою).

Містичні сили діють і в історичному хронотопі, що детально виписаний автором, однак посідають у ньому позицію стороннього спостерігача. Хоча Воланд і наголошує, що «лично присутствовал при всем этом. И на балконе был у Понтия Пилата, и в саду, когда он с Каифой разговаривал, и на помосте, но только тайно, инкогнито» [60, с.38], однак участі у сюжетотворенні не бере. Кризь ракурс його бачення, що збігається із авторським, подаються події, що стають історичною легендою. Таке зміщення реального і фантастичного, філософсько-узагальненого і соціально-конкретного впливає на жанровий різновид, надаючи даному твору ознак метароману.

Жанровою домінантою роману є його глибокий філософізм (Абрагам П.А., Іонин Л.Г., Яблоков Е.А., Левина Л.А. та ін.), що виявляється як на змістовому, так і на формальному рівнях. Філософська складова є домінантною у творі, який містить «художні ряди двох різних шарів – високого звичайного, вічного

і теперішнього, логічного і безглузлого, загального, відстороненого і конкретного у своєму чуттєво-тілесному прояві» [370, с.195], що перебувають у тісному взаємозв'язку, іноді навіть антагонічному, однак завжди значимому. Жанроутворювальною особливістю філософського роману є «художнє зображення субстанціональної ідеї на усіх рівнях твору (сюжет, система образів, композиція, просторово-часові категорії» [6, с.124], що простежується і в романі М.Булгакова. Філософським є саме існування надприродних сил, що залучені у романі, їхня роль у сюжетотворенні.

Герої проголошують сентенції, які потребують філософського потрактування, діалогічно-монологічне мовлення ґрунтується на доведенні певних філософських істин, авторське мовлення характеризується філософічністю. Категорії «вічність», «добро», «вибір», «моральне право», «воля», «кохання» стають ключовими у філософському наповненні роману та виявляються на всіх рівнях твору.

Жанровою домінантою роману є сюжетно-композиційні принципи «роман в романі», «монтаж», «коллаж», «принцип повтору», що реалізуються крізь дзеркальні паралелі й систему лейтмотивів. Принцип «роман у романі» – один із композиційних прийомів, що передбачає існування в літературному творі самостійного за темою і сюжетом художнього твору. Романом у романі часто стає сповідь персонажа, давній рукопис, історичний документ, літературний твір, створений героєм основного тексту. Наявність іншого тексту, як правило, мотивується тим, що один із персонажів основного сюжету – письменник, що творить на очах читача новий художній твір. Чужий текст, включений в основний, існує у вигляді вставних епізодів. «Мастер и Маргарита» вибудований на поєднанні двох самостійних текстів: один переповідає події у сучасній автору Москві, інший – в давньому Єршалаїмі. М.Булгаков контамінує кілька хронотопів у межах однієї реальності та звертається до «фабульно-композиційного принципу «анфілади», «матрьошки»; найбільш очевидні приклади – структури, організовані як «текст у тексті», «театр у театрі» [410, с.78].

У «Мастере и Маргарите» вставний роман майстра стає ключем для розуміння не лише соціально-сатиричної реальності, сучасної письменнику Москви 20-30-х років ХХ століття, але й філософсько-етичної концепції всього твору. Це змістовний

центр і філософська квінтесенція створеного Булгаковим художнього світу, оскільки з героєм роману майстра, а саме – з образом Пілата, пов'язаний комплекс найбільш важливих морально-філософських проблем роману (вибору, відповідальності, влади, віри, звіри, істини, сенсу існування і т.д.), які розглядаються впродовж оповіді.

Два романи знаходяться у складних стосунках протиставлення і взаємодоповнення, зображують два антитетичні світи (реальний і біблійний, конкретний і умовний), однак, незважаючи на антагонічність, творять художню єдність.

Зовнішню композиційну структуру «Мастера и Маргариты» складають два романи – роман майстра про Понтія Пілата і Ієшуа Га-Ноцрі та роман про майстра. Розділи вставного роману, що переповідає про один день римського прокуратора, розсіпані в основній оповіді з життя Москви 20-30-х років, де розігрується життєва трагедія автора вставного роману. Таким чином, у підсумковому романі М.Булгакова відтворено два часові шари і два по-різному організовані художні простори. Часовий інтервал між обома романами становить дві тисячі років: дія роману про майстра розгортається у Москві протягом декількох травневих днів у 20-30-х роках ХХ століття, події роману майстра відбуваються теж у травні, у місті Єршалаїмі майже дві тисячі років потому.

Стильовою особливістю «Мастера и Маргариты» є стилістична нерівноправність паралельних оповідей, оскільки романи мають різних нараторів та різняться «манерою оповіді». Роман майстра написаний врівноваженим і красномовним, насиченим екзотичною лексикою стилем, що значно різниться від сатирично спрямованого роману про майстра. «Стилістично ці два романи протиставлені один одному, один (античний) роман створює враження досить стислого і документально-точного, литого і чеканного викладу дійсних подій, а інший (сучасний) – недбалорозмовного, подекуди фамільярного, часом інтимно-ліричного, досить емоційно забарвленого і не цілком достовірного дійства» [207, с.265]. На думку Г.Лескісса, таке стилістичне зіставлення надає роману особливої переконливості та достовірності.

Кожен із романів має свою сюжетну лінію. У романі про майстра переплітаються декілька сюжетних ліній: сатирична, фантастична і лірична. Сатирична лінія, переплітаючись із фантастичною, переповідає про діяння Воланда та його почету

«однажды весною, в час небывалого жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах» [60, с.5]. Потужний ліричний струмінь вносить у роман історія кохання майстра й Маргарити. Сюжетну основу роману майстра становить євангельська тема, пов'язана із допитом і стратою Пілатом Іешуа Га-Ноцрі.

Хоча романи різняться просторово-часовою, сюжетно-стильовою структурою, однак вони складають цілісне полотно, сюжетні лінії якого органічно переплітаються. Наприклад, роман майстра відомий головним героям основного роману. Євангельська оповідь уведена в основний роман різними способами: перший розділ історії Пілата переповідається свідком – Воландом, другий – прочитується крізь сон Івана Бездомного, два останні розділи Маргарита читає як уривок із твору майстра.

Взаємозв'язок романів відбувається на різних рівнях: романи пов'язує загальна проблематика, сюжетні мотиви, герої-двійники, циклічний міфологічний час (паралелізм страсного тижня у двох рівнях роману: давньому й сучасному). У романі проводяться постійні паралелі між віддаленими історичними епохами. «Основні колізії та сюжетні вузли двох романів аналогічні, тому читач відчуває зв'язок сучасних подій з трагедією, що відбулася в давньому Єршалаїмі» [207, с.265]. Тому дві лінії єдиного твору – сучасна московська і давня єршалаїмська явно або приховано перегукуються, поєднуючись на різних оповідних рівнях тексту.

Для зв'язку двох романів, двох просторово-часових координат, Булгаков використовує складну систему своєрідних переходів, зокрема повтори зачинів і кінцівок пов'язують у часі й просторі віддалені події. У фіналі першого розділу роману про майстра Воланд, що постає перед двома літераторами в образі професора-іноземця, раптово виголошує: «Все просто: в белом плаще...» [60, с.16]. Аналогічним висловом починається перший розділ роману майстра про Понтія Пілата та Іешуа Га-Ноцрі: «Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана в крытую колонаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого вышел прокуратор Иудеи Понтий Пилат» [60, с.16]. Досліджуючи творчість М.Булгакова, Б.Гаспаров наголошував: «Паралелізм деталей доповнюється словесним паралелізмом: протягом всього роману перехід із од-

ного міста в інше здійснюється у вигляді монтажу (повтору наступної фрази)» [88, с.44].

Саме принцип «монтажу» є стильовою особливістю роману «Мастер и Маргарита». Булгаков використовує монтажну композицію для поєднання двох площин, віддалених одна від іншої у часі й просторі. Монтаж – це «композиційний прийом, що ґрунтується на поєднанні, «стиківці» різних за змістом (темою) чи стилістичній палітрі фрагментів літературного твору або різноманітних зорових образів в кінематографі» [302, с.984]. У романі за допомогою паралельного монтажу відбувається зближення фабульно незалежних явищ, між якими існує глибинний сюжетний зв'язок. Булгаков монтує фрагменти роману майстра і роману про майстра. На «стиках» розділів (1 і 2, 2 і 3, 15 і 16, 24 і 25) відбуваються сюжетні та модальні зрощення текстового полотна. Тут важливу роль відіграє фіксація часу, який безпосередньо пов'язує фрагменти роману майстра з романом про майстра. «Своєрідність будови полягає в тому, що кожний із трьох вставних фрагментів про П'єлата встановлює хронологічний зв'язок з кінцем попередньої сучасної оповіді або початком наступної» [1, с.57].

За допомогою монтажною техніки роману вибудовані не лише формально, але змістовно, оскільки М.Булгаков, використовуючи паралельний перебіг художнього часу, відтворює паралельність подій у різних часопросторах [85]. Прикладом слугують епізоди, які зображують підготовку до вбивства Іуди. Дія відбувається в різноманітних просторових зонах: казармах на території палацу [60, с.263], переулку в Нижньому місті, де жила Ніза [60, с.274], вуличці, звідки вийшов Іуда [60, с.276], Гетсиманському саду [60, с.279]. Булгаков акцентує увагу на одночасності подій за допомогою повторів: «В это время (курсив мій – Т.К.) гость прокуратора находился в больших хлопотах» [60, с.273], «Весь Гефсиманский сад в это время гремел соловьиным пением» [60, с.279] тощо. Монтаж епізодів дає можливість подолати обмеження в просторі й часі та допомагає створити візуальний ряд подій, надати образам символічності. Завдяки впровадженню в текст прийому паралельного монтажу минуле і сучасне не лише зіставляються, але являють одне буття, де взаємопов'язані фантастичні, надприродні образи та реальна дійсність.

Важливого значення в романі набуває мелійний дискурс, який стає стильовою домінантою роману. Символічна структу-

ра роману допускає як філософсько-узагальнене відтворення дійсності, так і аналогію із відповідною організацією, притаманною музичному твору – симфонії [392; 70]. Музичний симфонічний принцип проявляється передовсім на мотивно-тематичному рівні роману, в художній структурі якого паралельно співіснують дві концептуально важливі домінантні лінії: одна пов'язана із відтворенням хаосу дійсності, бісівства, інша – із темою страждання людської душі. М.Булгаков вибудовує свій світ за принципом двоємир'я. У музичній партитурі «Мастера и Маргариты» у різні моменти розробляється то тема «дияволяди», то лірична тема життя безсмертної та одухотвореної душі людини. Генеральні теми існують в тексті роману нерозривно і паралельно, формою їхньої взаємодії стає контрапункт, для якого характерно поєднання і узгодження контрастних мелодій при їх одночасному звучанні. У руслі двох магістральних ліній контрапункту відбувається вибудовування музичних тем героїв, що мають свої голосові або інструментальні партії, а також відповідні лейтмотиви. Дослідник творчості М.Булгакова В.Сахаров наголошує, що «кожен персонаж має свою тему, що його характеризує <...> всі ці різні мелодії і голоси у Булгакова підпорядковуються <...> владним помахам палички невидимого головного диригента. Сам Булгаков диригує «дивною симфонією», пам'ятаючи напам'ять кожен партію» [313, с.192]. Образи роману не лише візуально вималювані, але й детально розроблені для слухового сприйняття. Булгаков пише немов «партитуру роману, надаючи великого значення тембровій характеристиці голосів своїх героїв» [325, с.63].

Жанр симфонії – поліфонічний, багатоголосий, – найбільше відповідає множинності персонажів булгаковського роману, якими, крім автора, керують ще декілька диригентів: «бывший регент» Коров'єв, пустотливий біс Бегемот, Іоганн Штраус-син, диригент джазового оркестру у сценах сатанинського балу. Залучаючи різноманітні музичні алюзії, ремінісценції із сучасного життя, М.Булгаков витворює звукову фантазмагорію, залишаючись при цьому її головним диригентом, даючи в якості потрібного відправного тону епіграф із «Фауста» Гете із первісно закладеним роздвоєнням (<...> так кто ж ты, наконец? / -Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо) [60, с.5], що позначається на різних рівнях твору. Дві теми, вступа-

ючи у зв'язок між собою, породжують ефект трагічного вибуху (гроза тощо).

Жанровою особливістю булгаковського тексту є насиченість його жанрами-вставками, що допомагають глибше відтворити особливості зображуваної доби, та характерні передовсім для московського просторового шару. В романі часто фігурують позалітературні жанри: мікрофейлетон (характеристика чуми-Аннушки), допит (поява донощика Алозія Могарича провокує сцену, що стає допитом), протокол (виклад матеріалів слідства в розділі 27 «Кінець квартири №50») тощо. Вставні жанри слугують засобом висміювання (репортаж, фейлетон), об'єктом висміювання (протокол, звинувачувальна промова, лекторсько-ораторське слово), причому в останньому випадку іронічно оцінюється не стільки сам жанр та його упровадження в тексті, скільки система цінностей, яку вони представляють.

Таким чином, попри різну жанрову спрямованість, дані романи формують одну групу, оскільки антиутопічність полотен є беззаперечною. Романи вбирають безліч жанрових ознак, однак при детальному аналізі ми виокремлюємо найбільш значущі. Твір Є.Зам'ятіна «Мы» визначаємо фантастично-психологічним романом-щоденником, константними ознаками якого є автокоментар, риторичність (діалог із читачем), суб'єктивізм оповіді, лінійне сюжетотворення. Фантастичний хронотоп дозволяє вибудувати модель майбутнього, закодувати дійсність та виконує прогностичну функцію. Різку антиутопічну спрямованість сповідує й роман А.Платонова «Чевенгур», де константними є міфологічні мотиви, релігійна тематика, «апокрифічність» що впливає на ракурс відтворення та «кодує» дійсність. Жанровими домінантами стають просторово-часові мотиви, які є сюжетотворювальним фактором та носять імагогічний характер. Структура роману відзначена трагічним пафосом, в якому домінують мотиви смерті, занепаду, туги, нудьги, сну, розкопаної могили та ін. Виокремлені особливості дають змогу розглядати «Чевенгур» А.Платонова як міфологічно-філософський роман-апокриф, покликаний відтворити соціально-політичні зрушення у Росії початку ХХ століття за допомогою міфопоетичної традиції. Завдяки переосмисленню фольклорно-релігійного матеріалу, гіперболізації, гротескної образності, особливій стилістиці, широкій алегорії, абстрагуванню, мотивній структурі роман «закодовується», а його рефлексія набуває амбівалент-



ності. Гостру сатиричну спрямованість має й роман «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, який визначаємо філософсько-міфологічним «романом про роман», константним складником якого є нашарований різночасовий хронотоп, що ґрунтується на накладанні дійсності й історичної легенди, буденного й фантастики. Історичний хронотоп актуалізує філософські мотиви та виконує риторичну функцію, тоді як буденний – характеризується сатиричною спрямованістю та має викривальний характер. У реальному хронотопі часто вживаними є жанри-вставки, як-от: репортаж, фейлетон, протокол, звинувачувальна промова, лекторсько-ораторське слово, що є засобом висміювання вад особистості та недоліків зображуваної доби. Поєднання історичного й буденного вивільняє й третій хронотоп – «вічності», в якому побутують містичні сили (Воланд і його почет). Вивільнення даного часопростору додає до жанрового наповнення рис готичного роману, для якого характерні містичні мотиви (дива, «бісівство», жаху, таємниці тощо). На формальному рівні у романі присутні принципи «монтажу», «колажу», «повтору», що реалізуються крізь дзеркальні паралелі та лейтмотивну систему та поєднують часопросторові площини, віддалені у часі й просторі. Стильовою домінантою роману є наявність мелійного дискурсу, що дозволяє розглядати твір за симфонічним принципом, і проявляється передовсім на мотивно-тематичному рівні, в художній структурі якого паралельно співіснують дві концептуально важливі домінантні лінії: «бісівства» і «страждання людської душі».

#### **4.4. ЖАНРОВА ІДЕНТИФІКАЦІЯ РОМАНУ «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» В.НАБОКОВА**

У романі-антиутопії в російській літературі початку ХХ століття поряд із реальним хронотопом побутує ірреальний хронотоп, основними ознаками якого є вигаданість, химерність, оманливість. Ірреальність часопростору передбачає відхід від дійсної часопросторової площини. Ірреальний хронотоп організовано на інших загальносистемних принципах, ніж звичайний світ, але його сприйняття стає можливим, лише посилаючись на світ нормальний» [146, с.85]. Ірреальність – це відображення реальності, оскільки «вигадка – це результат мозкової діяльнос-

ті, мисленнєвих операцій» [436, с.14]. Ірреальний часопростір формується як субстанційними предметами, особами, так і не-субстанційними елементами (якостями, почуттями, стосунками, процесами, подіями, підсвідомістю тощо).

Одним із романів-антиутопій, у яких яскраво виражений ірреальний хронотоп, стає твір В.Набокова «Приглашение на казнь» (1935-1936). Сучасні дослідники відкривають у доробку письменника все нові й нові грані, вбачаючи у жанровому наповненні роману «поетику гіперреалізму» (Б.Аверін), «поетику прихованого модернізму» (М.Шрайер), «поетику просочення та змішення – «біспаціальність» (Ю.Левін), «поетику речей» (В.Поліщук), «візуальну поетику» (М.Гришакова), «поетику уявності» (О.Радько) тощо.

В.Варшавський вказує на реальність хронотопу роману, оскільки фантастичний світ, який оточує героя, не плід уяви героя, а жах, існуючий досить об'єктивно. На думку В.Варшавського, хронотоп вибудований на соціальній складовій, у якій Цинциннат («внутрішній емігрант») єдиний, хто розглядає реальність двояко. Критик вписує роман «Приглашение на казнь» в парадигму радянських реалістичних романів, у яких змальовується фіктивний світ без внутрішніх свобод [68].

П.Біцилли обстоює думку, що даний роман витриманий в алегоричному жанрі, інтерпретуючи його персонажів як варіацію центрального образу середньовічних англійських містерій. Критик наголошує на принципі перевернутості світу, нереальності світобудови [50]. Н.Таганова розглядає текст В.Набокова як гностично інтерпретоване «євангеліє від Автора», оскільки в романі присутні християнські алюзії та судження філософії гностицизму [345]. В.Ходасевич зазначав, що «Приглашение на казнь» – це низка арабесок, узорів, образів, підпорядкованих не ідейній, а лише стильовій єдності [382, с.195]. За словами О.Долініна, сам письменник називав означений роман своєю єдиною поемою в прозі [119, с.11]. Попри значну кількість робіт, присвячених жанровому наповненню даного роману, проблема жанрової інтерпретації роману все ж таки залишається.

Роман «Приглашение на казнь» В.Набокова має «безліч інтерпретацій і може розглядатися на різних рівнях» [393, с.152], однак провідним шаром поетики даного твору залишається метафізичний, ірреальний, що проявляється передовсім у хронотопі твору. Художній час має хронологічні межі та стає тер-

міном, який відводиться герою перед небуттям: дев'ятнадцять днів проходить між винесенням вироку і стратою Цинцинната. Герою не повідомляють точної дати страти, тому художній час ретардується монологічним мовленням та видіннями героя. Художній простір роману пронизаний глибоким екзистенціалізмом, оскільки образ в'язня, приреченого на загибель, стає розлогою метафорою людського існування в абсурдному метафізичному світі.

У даному романі хронотоп виконує сюжетоутворювальну функцію, оскільки герой роману потрапляє у значну залежність від часопростору: свобода Цинцинната обмежена і простором (тюремна камера і непривітний світ, де йому немає місця), і часом (короткий термін перед стратою). Думки, вчинки, дії героя жорстко регламентовані як часом, так і простором. Важливо, що і простір, і час у творі художньо «сконструйовані» В.Набоковим, вони віддзеркалюють абсурдну реальність, в якій існує Цинциннат.

Хронотоп роману має колоподібну структуру, він замкнений, концентричний, центром якого стає сам головний герой. Душа Цинцинната замкнена у слабке, фізично нерозвинене тіло (перше коло), герой ув'язнений у камері (друге коло), фортеці (третє коло), занепадаючому, обмеженому горизонтом, світі (четверте коло) [255]. Замкненість простору провокує непроникливість за межі концентричних кіл. Так, Цинциннат втікаючи із камери, раптово потрапляє до неї знову: «Справа, на стенах одинаковых домов, неодинаково играл лунный рисунок веток, так что только по выражению теней, по складке на переносице между окон, Ц. и узнал свой дом <...> Цинциннат вбежал на крыльцо, толкнул дверь и вошел в свою освещенную камеру. Обернулся, но был уже заперт» [266, с.10].

Фортеця стає центром Всесвіту, в якому існує персонаж: «Цинциннат Ц. почувствовал дикий позыв к свободе <...> и мгновенно вообразил <...> город за обмелевшей рекой, город, из каждой точки которого была видна <...> высокая крепость, внутри которой он сейчас находился» [266, с.40]. Замкненість існуючого простору викликає дискомфорт у свідомості героя, однак він може існувати в обмеженому хронотопі. Шлях Цинцинната у романі – це духовне пізнання світу. Душа головного героя замурована у слабке тіло, виходом із якого може бути тільки фізична загибель. Герой бачить себе невідомою частинкою «я»,

яка стає перепусткою у «справжній» для героя світ. «На меня этой ночью <...> нашло особенное: я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец <...> не знаю, как описать, – но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» [266, с.50]. Образ яскравої плями символізує особистість Цинцинната, яку дослідники (З.Мінц) відносять до ранньосимволістського, декадентського світовідчуття. У фіналі оповіді тіло, що стає одним із просторових кіл і утримує душу Цинцинната, зникає, а герой дематеріалізується, звільняється із просторово-часового ув'язнення.

Для роману характерний соціально-побутовий хронотоп, що представлений невідомим містом, у якому народився в'язень, і змальовується крізь екзистенціальне світовідчуття персонажа. Суспільство в означеному місті застигло у своєму розвитку та поволі деградує. Символ розвитку – міське летовище вкрилося травою та обросло легендами. «За изгибом Стропи виднелись наполовину заросшие очертания аэродрома и строение, где содержался почтенный, дряхлый, с рыжими, в пестрых заплатах, крыльями, самолет, который еще иногда пускался по праздникам, – главным образом для развлечения калеки. Вещество устало. Сладко дремало время. Был один человек в городе, аптекарь, чей прадед, говорят, оставил запись о том, как купцы летали в Китай» [266, с.24]. Антисвіт, що є однією із реальностей соціально-побутового хронотопу, протиставляється у підсвідомості героя ідилічній реальності. Герой в оніричному стані занурюється у щасливі спомини та прогнозує безтурботну реальність: «Ошибкой попал я сюда – именно в темницу, а вообще в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства <...> А ведь с раннего детства мне снились сны <...> В снах моих мир был облагорожен, одухотворен; люди, которых я наяву так боялся, появлялись там в трепетном преломлении, словно пропитанные и окруженные той игрой воздуха, которая в зной дает жизнь самим очертаниям предметов» [266, с.51]. Соціально-побутовий хронотоп побудований на протиставленні двох вимірів, які межують у підсвідомості героя. Сам герой знаходиться в центрі часопростору і стає єдиною справжньою істотою в ньому, стрижнем всієї реальності. Не випадково під час страти інобуття зменшується в розмірах, гине і розвалюється, а герой подається до собі подібних істот. Зазначимо, що антисвіт

концентрується навколо головного героя, який стає уособленням «справжності».

Дуальність хронотопу актуалізує мотив дзеркальності, який стає провідним у даному романі. Герой протиставлений тюремникам і катові як зовні, так і внутрішньо, а ті, в свою чергу, характеризуються ідентичністю, немов один герой проглядається у безлічі дзеркал одночасно. Образне відображення розкривається на прикладі Родрига і Романа, помічників мсьє П'єра, які у фіналі оповіді мають «одне обличчя»: «Они оказались между собой схожи, и одинаково поворачивались одинаковые головки их на тощих шеях, головки бледно-плешивые, в шишках с пунктирной сизостью с боков и оттопыренными ушами» [266, с.120]. Мотив дзеркальності проглядається й у часовому відображенні, стає відтворенням певних подій із життя персонажа, що повторюються у часі: «На другое утро ему (Цинциннату – Т.К.) доставили газеты, – и это напоминало первые дни заключения» [266, с.117].

Просторовим відображенням стає аналогія ув'язненого героя із комахою, що потрапила в павутину. Герой намагається втекти зі своєї камери, але все міцніше заплутується. Сама форма павутини є аналогічною концентричній структурі світу, у якому перебуває Цинциннат [255]. Кат, немов павук, плете сітку інтриг навколо в'язня та портретується відповідно: під час виконання акробатичного номеру, його очі «стали схожі на глаза спрута» [266, с.65]. Та й звертається кат, «положив лапку на стол ладошкой кверху» [266, с.49], до в'язня як павук до своєї здобичі, іменуючи його при цьому «таракашкой». Багато відображень існує і в ономастиці роману, зокрема вибудовується ціла низка імен, що розпочинаються на «Р» (Родриг, Родіон, Роман), на «Ц» (Цинциннат Ц., Цецилія Ц.), причому літери повторюються неодноразово (тричі), відкриваючи та закриваючи ім'я.

ЮЛевін зазначає, що через нетрадиційний тип оповіді В.Набокова виникає багатозначність прочитань тексту, зокрема одним із варіантів інтерпретації тексту може бути сон, що у фіналі закінчується пробудженням героя [197, с.323-392]. Роман являє «спробу відтворити дивне бачення, що прийшло до письменника уві сні, а голос оповідача стає «вираженням свідомості сплячого на мовному рівні» [174, с.452]. Ми припускаємо, що «оніричність» у романі відіграє значну роль та впливає на жанровий різновид, оскільки «основу набоковської творчості необ-

хідно розглядати як естетичну систему, що ґрунтується на інтуїтивних прозоріннях трансцендентальних змін буття» [7, с.7]. Потойбічне стає прихованим джерелом творчої вигадки, а герой часто перебуває в оніричному стані, який передбачає часті видіння, сні, галюцинації, в тексті даються натяки на присутність потойбічних сил в житті героїв тощо.

Провідним мотивом роману, який стає стильовою домінантою, є мотив театру, що проявляється багатопланово. Сама назва твору є парадоксальною: людина, приречена на загибель, запрошується на страту як на виставу, маскарад. Головний герой роману має дивну зовнішність сумного клоуна. Замкнений у собі Цинциннат різко контрастує із вульгарними та життєрадісними образами П'єра, Марфінки, Родрига, Романа та ін. Вартові носять маски, що є ознаками карнавалу. Суспільство зображується в аспекті ярмаркової традиції: «Уличные продавцы хлеба, с золотистыми лицами, в белых рубахах, орут, жонглируя булками: подбрасывая их высоко, ловя и снова крутя их; <...> четверо веселых телеграфистов поют, чокаются и поднимают бокалы за здоровье прохожих; знаменитый каламбурист, жадный хохлатый старик в красных шелковых панталонах, пожирает, обжигаясь, поджаренные хухрики» [266, с.41]. Значущим у романі є мотив людей-ляльок, які рідко відрізняються одна від одної та не наділені індивідуальністю. Вся реальність концентрується навколо головного героя і стає «дурним ляльковим театром, де проходить абсурдна п'єса» [255, с.7]. З мотивом театру пов'язаний мотив двійнят, що зумовлює взаємозамінність персонажів, зокрема кат Цинцинната мсьє П'єр, стає відзеркаленням в'язня, його «негативним двійником» (портретуються персонажі діаметрально протилежно, хобі мають різні (Цинциннат захоплюється книгами, мсьє П'єр – фотографією, ініціали персонажів (П і Ц) – «перевертисі» тощо)).

Домінантним субмотивом є мотив цирку, видовища, що найбільше приваблює натовп. Структура концентричного простору нагадує облаштування циркової арени [255]. Кат, тюремники, мешканці міста стають глядачами страшної вистави – публічної страти Цинцинната Ц. Мсьє П'єр прямо говорить про страту героя як про «смертельний номер» циркової вистави: «Представление назначено на послезавтра <...> на Интересной площади <...> Совершеннолетние допускаются <...> Талоны циркового абонемента действительны» [266, с.102]. Сам мсьє П'єр стає уосо-

бленням циркача, що показує фокуси картами, виконує акробатичні трюки: «М-сьє Пьер закатал правый рукав <...> Он крепко стал, схватил одной рукой стул, перевернул его и начал медленно поднимать <...> Качаясь от напряжения, он подержал его высоко над головой и медленно опустил. Это было еще только вступление» [266, с.65]. Мотив театральності впливає на хронотоп твору, відтворюючи його штучність та умовність, і водночас стає пародійною моделлю існування людства загалом.

Образ самого головного героя актуалізує особистісний хронотоп, що ґрунтується передовсім на «особливості» героя, яка тримається на незвичайній зовнішності Цинцинната (слабкість, малий зріст тощо) та непрозорості для інших. Герой детально портретується: «Цинциннат был легок как лист. Ветер вальса пушил светлые концы его длинных, но жидких усов, а большие, прозрачные глаза косили, как у всех пугливых танцоров. Да, он был очень мал для взрослого мужчины. Марфинька говорила, что его башмаки ей жмут» [266, с.6]. Герой тілесно прозорий, однак для оточуючих не зрозумілий та духовно «непрозорий». Непримітна зовнішність маскує «людиноподібну» душу героя, що існує наперекір профанному, жорстокому світу, яка й стає причиною для винесення смертного вироку герою.

Час для персонажа – це термін, що залишився до страти, тому духовне життя його гранично напружене і концентроване. Герой, задля того, щоб відійти від жаху і мук «на своїй «соціалізованій» <...> поверхні, <...> заглиблюється в себе» [69, с.128] і психологічно осмислює своє буття. Простір і час позбавляють героя фізичної свободи (але не духовної), протиставляючи його натовпу безликих ляльок та нікчемному світу. За особливим принципом сконструйований простір стає винятково дієвим художнім прийомом, що дозволяє розкрити проблему двоємир'я. Цинциннат стає деміургом, що творить реальність, згадуючи в самотній камері своє життя. Однак це життя далеке від ідеалу, його неможливо прикрасити, створити заново, від цієї реальності можна тільки відійти. Герой у процесі усвідомлення має зробити вибір: стати «прозорим» для оточуючих чи зберегти свою «непрозорість» та перейти в інший вимір. Соціально-побутовий хронотоп абстрактний і має риси інобуття, потойбіччя, а страта Цинцинната стає ініціацією, переродженням для життя в реальному світі.

Особистий час героя упорядкований і наповнений подіями, які, безперечно, мають привести його до трагічного кінця. У споминах герой згадує своє життя: «Десять, одиннадцять, дванадцять, двадцять один. В двадцать два года был переведен в детский сад учителем разряда Ф, и тогда же на Марфиньке женился» [266, с.16]. Біографія героя не відзначається яскравістю: він виховувався у притулку, працював, одружився, відчув зраду дружини. Ув'язнення дає можливість герою усвідомити мету свого існування, що полягає у занотуванні своїх роздумів. Опинившись у камері, герой стає письменником і мріє, щоб його міркування не зникли, а стали доступними для інших, допомогли змінити світ. Монологи Цинцинната перервні, плутані, нагадують неперервний потік свідомості, який відкриває внутрішній світ героя. «И напрасно я повторяю, что в мире нет мне приюта <...> Есть! Найду я! В пустыне цветущая балка! Немного снега в тени горной скалы! А ведь это вредно – то, что я делаю, – я и так слаб, а разжигаю себя, уничтожаю последние свои силы» [266, с.30]. Герой виливає на папір свої розуми, осмислює своє існування, що є провідною ознакою роману «плину свідомості».

Цинциннат може існувати одразу в декількох вимірах: фізично проживати життя в антисвіті та породжувати в оніричному стані ідилічні картини паралельного буття. Автор неодноразово наголошує, що персонаж не є власністю змалюваного світу, що утверджується крізь портретування та через порівняння із іншими персонажами-ляльками, не наділеними індивідуальними особистісними якостями. Виходом із соціальної в'язниці для героя може бути тільки фізична загибель, «дематеріалізація», перехід до іншої реальності, що і відбувається у фіналі.

Сам процес страти стає символічним, оскільки має архетипну природу. Мотив страти, вужче, відсікання голови, використовується в літературі «завдяки його екзистенційності та певній ініціативності, що бере початок із долітературних часів обрядності та міфології». У будь-якій культурі страта символізує перехід із «профанного статусу у статус посвяченого, на цьому вибудовані шаманські ініціації, посвяти в тибетському буддизмі тощо» [345, с.182].

Таким чином, роман В.Набокова «Приглашение на казнь» ми ідентифікуємо як психологічно-міфологічний роман-антиутопію, домінантною у якому є сповідальна форма оповіді. Хронотоп даного твору характеризується метафізичністю та



ірреальністю, оскільки герой із «живою душею» існує у штучно створеному, абсурдному світі одноликих ляльок-маріонеток. Хронотоп роману має колоподібну структуру, він замкнений, концентричний, де центром стає сам головний герой, що існує одразу у трьох хронотопах: соціально-побутовому, ірреальному та особистісному. Дані часопростори щільно взаємопов'язані та виконують сюжетоутворювальну функцію. Особливо значущим у даному творі стає особистісний хронотоп, в якому подано трансформацію свідомості особистості в абсурдному метафізичному світі. Соціально-побутовий хронотоп, що має яскраво виражені антиутопічні риси, визначає структуру образу персонажа. Художній час відзначається ретардацією, оскільки монологічне мовлення та оніричність впливають на хід сюжету, «розтягуючи його». Провідними мотивами роману є: мотиви дзеркальності, театральності (цирку, маскараду, маски тощо).

\*\*\*

Аналіз літературного процесу першої третини ХХ століття в контексті взаємодії культурних та жанроутворювальних домінант дає змогу говорити про існування метажанру, який консолідується поверх звичних жанрових систем і включає в себе художні твори, що не завжди перебувають у прямому діалогічному зв'язку, іноді стилістично різнопланові, однак за семантичною спрямованістю підпорядковані одній наджанровій матриці, що має стрижневий характер. Такими, що мають позародову спрямованість, у нашому дослідженні стають роман-міф та роман-антиутопія, чії жанрово-стильові домінанти, хоча й різняться жанровою структурою, однак завжди залучають міфологічні та антиутопічні модуси. У межах даної культурної доби дані твори мають макрометажанровий характер, що говорить про їхню позародову спрямованість, яка носить філософський та феноменологічний характер.

До романів-міфів у російській літературі першої третини ХХ століття відносимо твори «Мелкий бес» Ф.Сологуба, «Петербург» А.Белого, «Дневник Сатаны» Л.Андрєєва, у яких міфологічні мотиви виносяться у домінантну позицію. Романи Ф.Сологуба, А.Белого виписані в реальному соціально-побутовому хронотопі, що часом межує з ірреальним, мають міфологічні риси, які витворюють «надісторичний» символіко-філософський шар. У

романах репрезентується авторська модель реальності, що вибудовується героєм-деміургом, який має певні міфологічні уявлення. У даному різновиді особистість позиціонується поза часом і простором, часом зіставляється з архетипними схемами. Передонов у Ф.Сологуба проходить шлях «антирозвитку» і повертається до несвідомого міфологічного мислення, Аблеухови у А.Белого уособлюють вічне протистояння «батьків» і «дітей», що часом призводить до непередбачених вчинків, Вандергуд у Л.Андреева – «вічний образ», що існує у «вічному» хронотопі та творить власний міф. Наратор у романі-міфі є постаттю багатолікою, його позиція відзначається багатоголоссям, носить риси «суб'єктної багатоплановості» (В.Виноградов), виконує деміургічну функцію, але водночас займає нейтральну позицію. З девальвацією авторської свідомості пов'язується ряд мотивів: гри, «мозкової гри», маски, блазня, ляльки, маскараду тощо. Міф у даному різновиді трансформується в текст декількома шляхами: за допомогою вставок міфологічних схем, мотивів, образів, що мають архетипну природу («Мелкий бес» Ф.Сологуба, «Петербург» А.Белого), та прямого запозичення міфологічного тексту, «вічного» міфу («Дневник Сатаны» Л.Андреева), причому позиція наратора у першому випадку має недієгетичний характер, тоді як у другому – характеризується дієгетичністю (домінантним стає формальний прийом щоденника, який актуалізує психологічну складову). У романі-міфі, де присутній дієгетичний наратор, на перший план виводиться наративний час, що виконує фіксує, інформативну функцію, збільшується вага монологічного мовлення, що дає можливість підвищувати вагу психологічного зображення у загальній системі оповіді. Для означеної модифікації характерна наявність особистісного хронотопу, оскільки герой (Вандергуд – Сатана) під тиском обставин переглядає свої погляди і психологічно «зростає», проходить шлях від надлюдини до особистості, що усвідомила своє місце у всесвіті. У різновидах з недієгетичним наратором події подаються різнопланово, з різних ракурсів бачення, що дозволяє сюжетному часу перериватися, поступаючись місцем наративному, оскільки голос автора, що стоїть ієрархічно вище усіх інших голосів у романі-міфі, коригує перцепцію тексту. Дана модифікація виносить на обговорення широке коло філософських проблем, що ґрунтуються на вченнях провідних філософів доби: Ф.Ніцше, А.Шопенгауера та ін.

Константними у російській літературі початку ХХ століття є антиутопічні мотиви, які за своєю значимістю наближають романи, у яких дана складова є домінантою, до метажанру. До романів-антиутопій відносимо «Мы» Є.Зам'ятіна, «Чевенгур» А.Платонова, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова, «Приглашение на казнь» В.Набокова. Хоча дані полотна різні за жанровим наповненням, однак вони мають спільну наджанрову матрицю, що має різко виражений антиутопічний характер. Хронотоп даного різновиду має різне співвідношення реального та ірреального компонентів. Роман Є.Зам'ятіна побудований на фантастичному хронотопі із залученням фантастичних топосів, де побутує фантастичний, невизначений час, твір А.Платонова ґрунтується на реальному хронотопі, має реальні топоси, визначений час, однак характеризується метафізичністю, оніричністю, «відстороненням», яке сприяє амбівалентності сприйняття. Особливістю тексту М.Булгакова є його контамінативний характер, оскільки хронотоп характеризується тривимірністю (соціально-побутовий хронотоп тогочася, історичний хронотоп, де побутують історичні персонажі, та «вічний», який представляють потойбічні сили, що можуть існувати в різних хронотопах). Часопростір роману В.Набокова має стійкий метафізичний характер, крізь який прочитується соціально-побутовий та особистісний хронотоп, що є домінантними у творі. Автор-наратор штучно «конструює» часопростір, який має колоподібну структуру, що характеризується «непроникністю», дзеркальністю, та продукує відповідні мотиви: дзеркальності, роздвоєння, гри, театру, цирку тощо.

Формальні чинники романів-антиутопій різняться між собою. У Є.Зам'ятіна оповідь ведеться у формі щоденника, за принципом «роману про роман», тому сюжетний час коригується автором і характеризується «розщепленням», оскільки дуальною є позиція наратора. Значну роль у поетиці роману Є.Зам'ятіна відіграє система лейтмотивів (біблійні, екзистенціальні, психологічні), яка й робить текст єдиною змістовною структурою. У А.Платонова домінантним стає хронотоп дороги, мандрів, у яких перебувають герої твору, що хаотично з'являються в тому чи іншому топосі. Часопростір має «точковий» характер, характеризується замкненістю та коригує просторові зміщення героїв. Замкненість простору актуалізує екзистенціальні мотиви (туги, нудьги, занепаду, самотності, відчаю, смерті тощо), що

набувають есхатологічних рис, які впливають на оніричність часопростору. Хронотоп дороги ріднить роман-антиутопію із давнім жанром «ходінь», який стає не лише сюжетною конвою, але й духовно-філософським аспектом існування особистості. М.Булгаков у «Мастере и Маргарите» контамінує декілька хронотопів у межах однієї реальності та звертається до фабульно-композиційного принципу «текст в тексті», де за допомогою монтажної композиції поєднуються декілька площин, віддалених у часі й просторі. Кожен із часопросторів має усталений комплекс мотивів, що консоліднуються авторською інтенцією. Сюжетоутворювальним чинником у романі стає «вічний» міф, який представляють потойбічні сили на чолі з дияволом Волан-дом, що актуалізує низку філософських проблем, які частково вирішуються у романі, однак і мають риторичні риси. Філософська складова у жанровому наповненні даного роману проявляється як на змістовному, так і на формальному рівні і відносять даний твір до метажанру.

## РОЗДІЛ V

# ЖАНРОВІ ДЕФІНІЦІЇ ФАНТАСТИЧНОГО РОМАНУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

---

На початку ХХ століття у російській літературі простежується значний інтерес до категорії фантастичного. Фантастична проза 1900-1930-х рр. передавала нове, принципово відмінне від дореволюційного світовідчуття. Це було спричинено значними соціально-політичними зрушеннями, що мали місце в Росії. Фантастика зумовила стрімкий розвиток жанрів, що прийшли на зміну традиційним літературним формам і стає популярною не лише серед представників «новітньої» літератури, але й користується попитом у митців традиційного, «побутового» [273, с.227] (О.Толстой, Є.Замятін, С.Мінцлов) напрямку. З допомогою ірреального письменники намагалися осмислити взаємозв'язки побуту і буття, особистості і соціуму, минулого, теперішнього і майбутнього. Фантастика дозволяла адаптуватися до нової реальності, слугувала засобом осмислення і гармонізації світу, оскільки у постреволюційний період актуалізуються мотиви «хаосу – гармонії», що поширювалися і в фантастичних жанрах.

Загалом термін «фантастика» є досить дискусійним. П.-Ж. Кастекс вважає, що фантастичне характеризується раптовим вторгненням таємничого в реальне життя, Ц.Тодоров пропонує розподіляти «фантастичне», «незвичайне» і «дивне» й зазначає, що «фантастичне побутує, допоки існує невпевненість; як тільки ми вибираємо ту чи іншу відповідь, ми покидаємо сферу фантастичного і вступаємо у царину іншого жанру – жанру незвичайного або жанру дивного» [352, с.18]. На думку дослідника, «фантастичний жанр передбачає інтеграцію читача у світ персонажів і визначається двояким сприйняттям подій читачем» [352, с.23], тому читач стає основним репрезентантом означеного жанру.

В.Муравйова розглядає фантастику як «різновид художньої літератури, в якій авторська вигадка від зображення дивно-незвичних, неправдоподібних явищ простягається до створення особливого – вигаданого, нереального, «чудесного» світу [211, с.461]. Дослідниця виходить з того, що в основі фантастичного лежить особливий тип образності «з притаманними йому високим ступенем умовності, відвертим порушенням реальних логічних зв'язків і закономірностей, природних пропорцій і форм відтворюваного об'єкта» [211, с.461]. На нашу думку, не тільки художній образ є значущим у жанровому наповненні фантастичних полотен, але і хронотоп твору несе значне смислове навантаження, витворює часопросторовий континуум, в якому існують фантастичні персонажі.

Нерідко фантастика тісно переплітається із міфологією, що позначається на структурі жанру. Є.Мелетинський в статті «Загальне поняття міфу і міфології» подає наступне визначення міфології: «Міфологія є сукупністю подібних сказань про богів і героїв і, водночас, система фантастичних уявлень про світ» [240, с.634]. Для міфології є принциповим залучення фантастичного хронотопу, в якому існують вигадані персонажі. На наявності міфологічних образів у фантастичній літературі неодноразово наголошували дослідники, що призвело до розмитості терміну «фантастика».

У постреволюційний період в російській літературі зароджується новий тип роману, який ми визначаємо як фантастичний, оскільки його основний жанроутворювальний чинник – ірреальний хронотоп вибудований на фантастичному матеріалі. Фантастичним ми окреслюємо будь-який твір, що «свідомо порушує норми умовності, характерні для художньої літератури даного суспільства, що не залежить від засобу і художньої функції цього зрушення [274, с.8]. Жанрові властивості літературної фантастики досліджував Ц.Тодоров, який вбачав завдання жанрологічного аналізу в тому, щоб у певній кількості «фантастичних» творів знайти певне правило їхньої побудови, яке б дозволило віднести їх до окресленого жанру [352, с.3]. Основним принципом фантастичної літератури є настанова на «двоємир'я», розподіл світу на реальний і фантастичний, при цьому зміст кожного визначається авторською свідомістю та читацьким сприйняттям, а також типом суспільної свідомості.

У фантастичних творах відбувається коливання природного і надприродного, фантастичний герой виходить за межі мімесису.

Аналіз фантастичного доробку митців початку століття дозволяє розглядати художню фантастику як прийом (застосування фантастичних засобів та елементів фантастики у нефантастичних текстах) і як концепт («синтез філогенетичних, онтогенетичних, змісто- та жанротвірних чинників художньої фантастики» [340, с.6]). У межах фантастики-концепту виділяються певні групи текстів: власне фантастика, наукова фантастика та фентезі [340, с.6]. Фантастичне у тексті може втілюватися у науково-фантастичних, містичних, футурологічних, фольклорних, світоформаторських і фантазмагоричних принципах. Осмислення фантастики як особливого типу естетичного мислення-відчуття та художнього бачення дозволяє віднести даний різновид до метажанру, сутність якого полягає в усвідомленні не лише предмету художнього зображення, а і у способі художнього вираження.

### **5.1. ДИФУЗІЯ ЖАНРІВ У РОМАНАХ «АЭЛИТА», «ГИПЕРБОЛОИД ИНЖЕНЕРА ГАРИНА» О.ТОЛСТОГО, «ЧЕЛОВЕК-АМФИБИЯ» О.БЕЛЯЄВА**

Значний внесок у розвиток фантастичного роману в російській літературі початку ХХ століття зробив О.Тостой. Роман «Аэлита» був написаний 1922 року та розглядався тогочасною критикою як творча невдача письменника (Ю.Тинянов, М.Горький та ін.). Однак саме з цього полотна в російській літературі починає розвиватися нова модифікація фантастичного роману. Твір ґрунтується на авантюрному сюжеті із вкрапленнями ірреального хронотопу, який кільцює реальний (політ людей на Марс). Поштовхом до написання «Аэлиты» слугувала, найвірогідніше, сенсація, що була популярною на початку 20-х років ХХ століття: вчені зафіксували таємничі радіосигнали з Марсу, що свідчили про наявність життя поза межами нашої планети. Це була містифікація, рекламний трюк фірми «Марконі», яка, однак, пробудила людську уяву [22, с.500]. Провідні фантасти того часу розробляють фантастичні сюжети, що ґрунтуються на космічних топосах. Зацікавлення О.Толстого фантастикою, за

словами Л.Поляк, не було лише даниною «моді», оскільки «фантастика відповідала і певним нахилам його таланту; цікавість до неї була нерозривно пов'язана із його закоханістю в казкову вигадку» [294, с.246]. Жанр роману, попри фантастичні елементи, викликає гостру дискусію серед літературознавців. «Чи є роман «фантастичним» чи «науково-фантастичним», чи «соціально-фантастичним», наближається до «соціального реалізму» чи стає невдалою варіацією авантюрної оповіді на революційну тематику» [381, с.37], – дане запитання існує в літературознавстві й наразі. Ми долучаємося до означеної проблеми та здійснимо спробу жанрової ідентифікації твору.

Дослідники (Л.Поляк, А.Балабуха, А.Бритіков та ін.) один за одним в тому, що даний роман вибудований на фантастичному матеріалі. Домінантним у творі є фантастичний хронотоп, на якому ґрунтується сюжет польоту героїв на Марс. Даний хронотоп, хоча й має ірреальні риси, однак часом тяжіє до реалістичності. Достовірно вималюваний світ марсіан з конкретними топосами (Соацера, Лузіазира, Азора, озеро Соам тощо) нагадує реальний письменникові світ, однак художньо оздоблений та фантастично завуальований. «Вигадані пригоди на Марсі написані Толстим з такою земною реальністю, наче події відбуваються біля замерзлого колодязя у заволзькій садибі» [82, с.8]. У романі наявний й соціально-побутовий хронотоп, у якому зустрічаються фантастичні елементи. На взаємозв'язку «побутового», «повсякденного» та фантастичного акцентує увагу й літературознавець Л.Поляк [294, с.256].

Художній простір у романі має неоднорідний характер: то звужується до побутового (квартира Лося, кімната Маші і Гусева, яйцеподібний апарат, занедбаний будинок на Марсі, садиба Тускуба і Аеліти), то розширюється до всесвітніх масштабів (планета Марс, Земля, Сіріус), то набуває форми невизначеної пустоти (політ у космосі). Час, як і простір, наділений неоднорідністю і характеризується миттєвістю («Вдруг – это было на мгновение – будто облачко скользнуло по его сознанию, закружилась голова: не во сне ли он все это видит» [355, с.9]) або розростається до всесвітніх масштабів, «какого-то непомерно довгого неземного времени» [355, с.132]. Часом дані категорії зливаються і формують «небуття»: «Так пронеслось непомерное пространство времени» [355, с.133].



Для хронотопу роману характерний проміжний простір, у межах якого відбувається контамінація різних культурних впливів: символів Марса та Землі. Таким проміжним простором стає занедбаний будинок на Марсі, що подібно Стародавньому Будинку у Є.Зам'ятіна, є символом історичної пам'яті. В описі будівлі виявляються елементи народної казки: «Они (Лось і Гусев – Т.К.) перелезли через колючую сеть, пересекли песок и подошли к широкому, мощенному плитами двору. В глубине его стоял дом необыкновенной и мрачной архитектуры. Гладкие стены его суживались кверху и заканчивались массивным карнизом из черно-кровяного камня <...> Две чешуйчатые, суживающиеся кверху колонны поддерживали над входом бронзовый барельеф – покоящуюся фигуру с закрытыми глазами. Плоские, во всю ширину здания, ступени вели к низким массивным дверям. Высохшие волокна ползучих растений висели между темными плитами стен. Дом напоминал огромную гробницу» [355, с.38]. Будинок зберігає пам'ять про давні часи, в ньому прихована народна мудрість, яку марсіани протягом віків намагалися забути.

Історична складова даного хронотопу являє собою альтернативну історію розвитку земного суспільства, боротьби земних рас, протистояння яких закінчилося планетарною катастрофою. Після загибелі континенту, Атлантиди, її мешканці були змушені тікати за межі Землі та шукати прихистку на іншій планеті. «Фантастичність нерозривно сплалася в жанровій єдності з історіософською проблематикою контакту цивілізацій і людини, роль якої в контакті залишається трагічною» [381, с.47]. Жанровий зміст роману полягає в засудженні всяких деструктивних дій щодо собі подібних, варварського ставлення до навколишнього середовища, що спричиняє міжособистісну агресію.

Не випадковим у художньому просторі роману є мотив лабіринту, який виконує не лише імагогічну, але й характерологічну функцію, що проявляється передовсім у підсиленні психологізму. «Не менее трех часов прошло с тех пор, как они спустились в лабиринт. Спички были израсходованы. Фонарик Гусев обронил еще во время драки. Они двигались в непроницаемой тьме» [355, с.121]. Архетипний образ лабіринту продукує фольклорний мотив випробовування героя, що здатен подолати перешкоди на своєму шляху. Герої потрапляють у даний локус

випадково, в критичний момент, рятуючись втечею в «нікуди». Таке випробування породжує страх і відчай. «Они (Лось і Гусев – Т.К.) повернули и встретили стену. Шарили направо, налево, – ладони скользили по обсыпаяющимся трещинам, по выступам сводов. Край невидимой пропасти был совсем близко от стены, – то справа, то слева, то опять справа. Они поняли, что закружились и не найти прохода, по которому вошли на этот узкий карниз. Они прислонились рядом, плечо к плечу, к шершавой стене. Стояли, слушая усыпительные вздохи из глубины» [355, с.122]. Лабіринтність простору породжує лабіринтність свідомості персонажів, а вихід за межі означеного топосу символізує внутрішній прорив у свідомості героїв, вихід із психологічного глухого кута. Ю.Тинянов, що загалом негативно відгукувався про даний твір, все ж відзначив наявність у ньому традиції російської класики та майстерність психологічного аналізу [365, с.156].

Лабіринтність простору та свідомості продукує мотив мандрів, що є сталим у романі та передбачає «розмаїття місць», ностальгію, спогади, метаморфозу героїв. Лось і Гусев відлітають на Марс через життєве томління: Лось не може існувати в суспільстві, де померла його дружина, Гусев страждає від бездіяльності, оскільки війна для нього закінчилася, а знайти себе у мирному житті він не може. Політ на Марс стає єдиним виходом для героїв та актуалізує такий культурно-історичний феномен, як ініціація, коли особистість під тиском певних обставин змінюється, «перероджується». Літературознавець В.Сахарова [314, с.125] виокремлює певні етапи даного обряду: вибір ритуальних об'єктів (Лося і Гусева), проводи героїв у дорогу: «Напутственные речи были уже сказаны, фотографические снимки сделаны» [355, с.25], «Лось благодарил провожающих за внимание» [355, с.25], «Начался крик, полетели шапки, побежали люди, обступили сарай» [355, с.26], хронотоп порогу (герої знаходяться перед входом в інший світ), осягнення, орієнтоване на самопізнання та пізнання всесвіту, безпосередньо посвята (підготовка до повернення та саме повернення (втеча)). «Мандри у часі й просторі» змінюють героїв, перероджують. Символічною є форма судна, на якому герої мандрують просторами Всесвіту, – яйцеподібна, що уособлює колыску життя. Та й сам процес вивільнення героїв з апарату нагадує народження істоти: «Когда затем из внутренности таинственного аппарата послышались слабые стоны, толпа в ужасе отодвинулась и за-

тихла. Появився отряд полиции, врач и двенадцать корреспондентов с фотографическими аппаратами. Открыли люк и с величайшими предосторожностями вытащили из внутренности яйца двух полуголых людей: один худой, как скелет, старый, с белыми волосами, был без сознания, другой с разбитым лицом и сломанными руками, жалобно стонал» [355, с.136]. Процес переродження по-різному вплинув на героїв: Лось знайшов нове кохання – марсіанську жрицю Аеліту, Гусев намагається зреалізуватися в революційному русі, бере участь у повстанні проти правлячої верхівки марсіанського суспільства. Кожен з героїв наздоганяє «втрачений час», який на своїй планеті для них недосяжний.

Оніричність у романі включена в «парадигму фольклорно-міфологічних, релігійно-містичних і культурно-психологічних аспектів народного світовідчуття засобами реалістичного і фантастичного письма» [314, с.132]. В «Аелите» оніричність виконує передовсім характерологічну функцію, оскільки «в інтроспективному плані сон не що інше, як випадкова зустріч персонажа із самим собою, своєрідне побачення свідомості із несвідомим комплексом уявлень» [271, с.23]. Сюжет роману можна тлумачити різнопланово, оскільки герої часто підпадають під вплив даного стану. Загалом всю фантастичну частину роману можна трактувати як космічне передсмертне марення головного героя – Лося, оскільки саме його підсвідомість здатна витворити дані події. «Лось, ломая ногти, едва расстегнул ворот полушубка – сердце стало» [355, с.27].

В ірреальному хронотопі домінують сни-пізнання і сни-спогади, через них герої доходять до осягнення проблем буття (добра – зла, віри-зневіри тощо). Для Аеліти і Лося сон – немов друге бачення, у відтворенні якого автором використовується асоціативна поетика. «От тепла, от усталости Лось задремал. Во сне сошло на него утешение. Он увидел берег земной реки, березы, шумящие от ветра, облака, искры солнца на воде, и на той стороне кто-то в светлом, сияющем – машет ему, зовет, манит» [355, с.44]. Снобачення має амбівалентну символіку, оскільки переправа через річку – поширений фольклорний символ смерті і весілля. Образ «когось у світлому» трактується дво-яко: це або померла дружина героя, що символізує повернення персонажа в минуле, або поява в житті героя нової нареченої.

Сам сон передається в романі зі значною деталізацією емоційного наповнення. «Еще девочкой я видела странные сны. Снились высокие зеленые горы. Светлые, не наши, реки. Облака, облака, огромные, белые, и дожди, – потоки воды. И люди-великаны. Я думала, что схожу с ума» [355, с.64]. Часом межі поміж реальністю та ірреальністю розмиваються, герої не можуть розрізнити два стани. Для оніричного простору характерний психологізм, що передається крізь насичені психологічним змістом деталі: предмети, портрети, пейзаж. О.Воронський зазначав, що О.Толстой досконало оволодів «мистецтвом малих величин»: «Його деталь доречна, трохи імпресіоністична, не перевантажує повісті, вдало відтворює загальне в приватному» [81, с.146].

Для роману характерна наявність фольклорних мотивів, що впливають на портретування героїв. Лось постає молодцем, який відправляється за три моря у пошуках незвіданого. Його супутником стає простакуватий герой, з вуст якого линуць сентенції, що відтворюють загальну картину буття. Аеліта зображена такою собі принцесою, за кохання якої головному героєві доведеться боротися. Батько Аеліти, Тускуб, стає тією силою, що випробовує героя. Тобто, сюжетні схеми, характерні для фольклорного жанру, присутні й у даному романі, стаючи основою сюжетних колізій.

Стильовою особливістю роману О.Толстого є його пародійний характер. Загалом пародійно подається не лише існуюча реальність (побудова інженером Лосем літального апарату та реакція на цю подію суспільства), але й фантастична, у яку потрапляють головні герої твору. Основні ознаки пародії (посилення функції гіперболи, шаржування тематики, системи образів, мовлення тощо) та доведення її рис до абсурду задля досягнення несподіваного сатирично-комічного ефекту характерні й для даного твору.

Сюжетно-мотивна та образна системи чітко структуровані, стаючи втіленням соціально-політичного устрою. Серед персонажів чітко виділяються два центральні – Лось (невдаха-вчений, розробник космічного апарата) та Гусев (невдаха-воєак, що не може пристосуватися до мирного життя). Інші герої певним чином пов'язані із головними і змальовані в проекції до них (Маша, Іхотка), подані як «рупори ідей» (Тускуб) тощо. Спрощено відтворено й основні сюжетні колізії роману: підготовка до

польоту в космос, зустріч із марсіанами, повстання, втеча назад на землю, що не вплинуло на детальну розробку складного внутрішнього сюжету та окреслення образної системи. Засобами пародії виписано чимало образів роману. Зокрема, розділ «Марсиане» – глибоко іронічна версія контакту світів, пронизаний грубим коментуванням Гусева, мовлення якого наближене до простонародного та насичене лексичними конструкціями, що не відповідають вимогам літературної мови. «Гусев выставил ногу, кашлянул и сказал сердито: «Из России, мы – русские. Мы, значит, к вам, здрастье, – он дотронулся до козырька, – мы вас не обижаем, вы нас не обижайте... Он, Мстислав Сергеевич, ни черта по-нашему не понимает» [355, с.46]. Образи марсіан часто шаржовані, що викликає комічний ефект та репрезентує ставлення наратора до змальованого. «Последним с корабля спустился марсианин, одетый в черный, падающими большими складками халат. Открытая голова его была лысая, в шишках. Безбородое узкое лицо голубоватого цвета» [355, с.45]. Часом певна деталь стає основною портретування та допомагає візуалізації образу. «Земля, – с трудом повторил марсианин, подняв кожу на лбу. Шишки его потемнели» [355, с.45]. Пародіюється насамперед не конкретний текст, а ідея піднесеного гуманістичного діалогу різних культур.

У романі стають сталими зооморфні мотиви, образна система виписується із акцентуацією тваринних ознак. Тваринні прізвиська (Лось, Гусев), портретні деталі актуалізують даний тип мотивів. «Гусев – это моя фамилия. Гусев – от гусей: здоровенные у нас такие птицы на земле» [355, с.48]. Прабатьки землян, люди племені Земзе «украшали головы перьями и давали себе имена птиц» [355, с.80], а сама планета Земля – це «красноватая, мрачная звезда. Она была, как глаза большой птицы» [355, с.130]. Особливістю портретування марсіан стає уподібнення їх птахам – пташина мова, фізіологічні особливості (пташине підморгування), окремі портретні деталі (на гудзиках Аеліти зображені пташині голови) тощо. Даний тип мотивів формує статус «театрального», лялькового, пародійного простору.

Роман «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) О.Толстого критики ХХ століття кваліфікували як науково-фантастичний (Р.Нудельман, Е.Брандис, В.Дмитревський, Ю.Кагарлицький, Б.Ляпунов, А.Бригіков, Г.Гуревич, Ю.Рюриков та ін.), для якого характерна орієнтація на високі досягнення наукової та

технічної думки. Поряд із фантастичними елементами в ньому існують наукові гіпотези, технічна фантазія, мисленнєве експериментування [215, с.597]. Науково-фантастичний роман початку ХХ століття характеризується протистоянням людини і природи, змалюванням науково-технічних відкриттів, актуалізацією соціальної проблематики («Загублений світ» А.Конан Дойла, «Війна світів» Г.Веллса тощо). Дані ознаки присутні й у романі О.Толстого, однак, на нашу думку, для доробку письменника характерний жанровий синтетизм, де фантастична складова є домінантною.

Наразі точаться дискусії щодо жанрового наповнення роману «Гіперболоїд інженера Гарина». Наприклад, Н.Чорна розглядала фантастично-соціальну складову доробку О.Толстого [386], Д.Ніколаєв вказує на авантюрний стрижень, притаманний романам письменника [273]. Сам О.Толстой неодноразово наголошував на тому, що «Гіперболоїд інженера Гарина» – науково-авантюрний роман. Художній синтез роману потребує спеціального розгляду в аспекті динаміки жанрів початку ХХ століття.

О.Толстой ґрунтовно підходив до відтворення часопросторової площини роману: вивчав фізику, астрономію, геохімію, враховував інноваційні новинки, консультувався зі знаними науковцями. Сюжет твору ґрунтується на реальних подіях: будівництві у 1922 році Шуховської вежі у формі вертикальних секцій-гіперболоїдів та розповіді знайомого Оленіна про інженера-будівельника гіперболоїда, який згодом загинув у Сибіру. Однак письменник вносить потужний фантастичний струмінь і вибудовує оповідь навколо інженера Гаріна, який створює смертоносний промінь, що стає основою гіперболоїда та здатний проникати далеко вглиб матерії. Схема винаходу детально виписана на сторінках роману і навіть відтворена в кресленнях [355, с.226-228]. Гіпотеза видобутку золота із Олівінового шару земної кори є несподіваною та фантастичною, оскільки не може бути ані доведеною, ані запереченою, що й додає інтриги оповіді. Письменник подає індивідуально-авторську історію розвитку землі, кладучи в основу теорію про періодичне переродження Олівінового шару. «Земля снова будет, не переставая, прогреваться атомным распадом, чтобы снова вспыхнуть маленькой звездой. Это круговорот земной жизни. Их было бесчисленно много и бесчисленно много будет впереди. Смерти нет. Есть вечное обновление»

[355, с. 330]. Щоразу при перевиданні О.Толстой доопрацьовував текст, вводячи тогочасні інновації. Однак попри фантастичні розробки, роман ґрунтується на реалістичному матеріалі. Це стосується не лише наукових гіпотез, але й авторської філософії та способів зображення характерів.

На думку В.Ревича [304], фантастика цінна передовсім людяною, «людинознавчою» позицією, соціально-філософською складовою, оскільки вона досліджує поведінку людини в незвичайних умовах. Науково-фантастична гіпотеза О.Толстого стає не самоціллю, а платформою для соціального експерименту. Соціальна складова роману О.Толстого детально вималювана. Центральні персонажі уособлюють різні суспільні прошарки. Капіталістичний світ представлений образом хімічного короля Роллінга, його помічниця – Зої Монроз, російської емігрантки та непримиримого ворога соціалістичної ідеї, а також його прибічників (Семенова, Тиклінського, Гастона Качиноного Носа та ін.). Соціалістичний світ представляє слідчий Василь Шельга, спортсмен Тарашкін, його вихованець Іван (символ майбутнього у романі), інженери-дослідники (М.Манцев, О.Хлинов та ін.), діалогічно-монологічне мовлення яких слугує розкриттю наукових положень. Центральним образом роману є інженер-геній Гарін – винахідник смертоносного променя, втілення образу надлюдини, що мріє отримати владу над світом.

Значну роль у жанровому наповненні роману відіграє авантюрний сюжет, оскільки сюжетні перипетії розгортаються саме за авантюрною схемою. У «Гиперболоїде інженера Гарина» створюються образи «сучасних авантюристів» – розумних, сильних, вольових, талановитих, аморальних та цинічних» [273, с.185]. Герої-авантюристи за допомогою інноваційних технологій намагаються підкорити світ. Авантюристами Гаріна та Зою Монроз робить не лише авторське мовлення, але й бачення другорядних персонажів. Авантюрне в романі поєднується із соціальним, однак соціальне виходить далеко за межі побутового: мова йде про протистояння світів, ідей. Буржуазне суспільство в романі представляє «хімічний король», американський мільярдер Роллінг, котрий вчиняє злочини задля особистої наживи, соціалістичне – слідчий Шельга, який намагається завдати йому.

Головний герой Гарін, носій авантюрного зерна, стає проміжною ланкою у суспільному протистоянні. У процесі розвитку

сюжету Гарін із геніального вченого, що намагається врятувати свій винахід від деструктивних дій Роллінга та його людей, обертається на божевільного авантюриста, для якого оточуючі – лише фігури у гарно розіграній партії. Філософська позиція Гаріна стає зрозумілою після ключових розмов із Ленуаром та Шельгою. Ленуар, університетський товариш Гаріна, готовий до жертвності заради ідей інженера: «Вы спросили – готов ли я на все, чтобы работать с вами... Конечно, ну, конечно... Какой же может быть разговор? Терять мне нечего. Без вас – будничная работа, будни до конца жизни. С вами праздник или гибель... Согласен ли я на все?.. Смешно... Что же – это «все»? Украсть, убить?» [355, с.184]. Номінативною характеристикою сутності інженера є прислівник «страшно»: «Вы страшно талантливы... блестящи... Вы страшно смелы. Ваш ум – аналитический, дерзкий, страшный. Вы страшный человек» [355, с.184]. Ленуар захоплюється Гаріним і ставить за мету служіння йому, однак стає черговою жертвою гарінських задумів.

О.Толстой не розкриває соціальної природи авантюрної складової характеру персонажа, однак підкреслює, що саме певні суспільні умови призводять до пробудження даної риси у Гаріна. Хоча герой змальований у негативному ракурсі, авторське ставлення до нього неоднозначне: іноді оповідач явно симпатизує персонажеві, захоплюється силою його думки. У протистоянні Роллінг – Гарін, письменник співчуває Гаріну, в антагонізмі з Шельгою – на боці останнього. Слідчий намагається зрозуміти вчинки інженера, який викликає у нього симпатію, що інтуїтивно передається і читачеві, оскільки читацька оцінка виходить саме від аналітики Шельги. «Шельга рассматривал его насмешливое лицо, ловкое тело, развалившееся в кожаном кресле. Станный, противоречивый человек. Бандит, негодяй, темный авантюрист. Но от грога ли или от перенесенного потрясения Шельге приятно было, что Гарин вот так сидит перед ним, задрал ногу на колено, и курит и рассуждает о разных вещах» [355, с.304]. Цікавий співрозмовник, інженер-геній уміє схилити на свій бік знайомих, спонукає їх до прийняття потрібних йому рішень. Прикладом цього є готовність до самопожертви та беззаперчна відданість прибічників Гаріна – П'янкова-Піткевича, Ленуара, Манцева. Навіть Шельга після листа від Гаріна залишає Союз і поспішає в Європу на допомогу.



На різноплановості центрального образу неодноразово наголошували дослідники: «Письменникові вдається в одному творі поєднати протестантську і православну моделі зображення героя-авантюриста, зробити його одночасно і переможцем, і переможеним» [273, с.191]. Авантюрист вступає у боротьбу зі старим світом, але зазнає поразки у зіткненні з новими віяннями, оскільки, на думку письменника, в новому світі немає місця авантюризму. Тому головні герої роману – Гарін та Зоя Монроз, викликають у читача складні почуття. Письменник разом із читачем симпатизує їм у протистоянні з хімічним королем, однак засуджує за спроби підкорення світу та знищення безлічі невинних людей задля особистого збагачення.

Образ Гаріна є визначальним у вибудовуванні мотиву театру, характерного для роману. Винахідник уже не просто «артист», яким його бачить на початку оповіді Шельга, а й режисер великого дійства всесвітнього масштабу: «Я овладею всей полнотою власти на земле. Ни одна труба не задымит без моего приказа, ни один корабль не выйдет из гавани, ни один молоток не стукнет. Все подчинено, – вплоть до права дышать, – центру. В центре – я. Мне принадлежит все» [355, с.306]. Шельга називає плани Гаріна «фашистським утопізмом», приреченим на поразку, хоча у героя є чіткий план дій, за яким розігрується сценарій.

Жанровою особливістю роману є наявність детективного сюжету, що має авантюрне підґрунтя. «Детектив відрізняє особливий тип побудови сюжету, в основі якого лежить конфлікт добра і зла, що обов'язково розв'язується на користь добра» [273, с.173]. «Добро» в романі сповідує радянський слідчий В.Шельга, який вступає у боротьбу зі світовими злодіями. Даний образ дещо гіперболізований, бо позитивний герой є уособленням «абсолютного добра» і може здолати всі перешкоди на своєму шляху. Характерною рисою радянського слідчого є його «звичайність», яка проглядається передовсім у портретних характеристиках: «Шельга был хорошо тренированный спортсмен, мускулистый и легкий, среднего роста, с крепкой шеей, быстрый, спокойный и осторожный. Он служил в уголовном розыске и спортом занимался для общей тренировки» [355, с.146]. Авантюрна схема відтворює винятковість звичайного: Шельга вплутаний в авантюрний сюжет «по долгу службы». Його завдання – розслідувати злочин, вчинений «справжнім» авантюристом. Тіло, знайдене на дачі у березовому ліску неподалік від річки Крестівки,

змушує Шельгу підозрювати «уголовщину в міжнародному масштабі». Відповідно до моделі авантюрного роману роздуми персонажа раціонального мотивування не потребують. Мотив таємниці стає сюжетоутворювальним фактором (активно використовується фігура замовчування), причому таємниця має бути «державного, світового значення», тому й герої стають постантями «світового значення», символічним уособленням людських вад.

Хоча роман належить до жанру наукової фантастики, хроно-топ вибудований на тісному переплетенні реалістичного і фантастичного шарів простору. Дія відбувається то в соціалістичній Росії, то в капіталістичній Європі, то на утопічному Золотому острові. Художній простір роману то звужується до побутового, то розширюється до всесвітніх масштабів, то набуває форми невизначеної порожнечі. Події розгортаються у різних площинах: реалістичній (невелика дача на березі річки, французький готель «Мажестік» тощо), фантастичній (детальне змалювання утопічного Золотого острова, його протистояння світу) та вічній (символічним є фінал роману, коли Гарін та Зоя Монроз опиняються на безлюдному острові, просторовому вакуумі, сам-на-сам зі своїми роздумами).

Художній час конкретизований автором. Сюжет розгортається у 30-х роках ХХ століття, однак події, що знаменують даний період, мають місце у попередньому десятилітті: світова війна, революція, громадянська війна. Час оповіді детально описаний у біографічній довідці про Зою Монроз: «Ее отец служил в императорской опере в С.-Петербурге. Восьми лет очаровательная малютка была отдана в балетную школу <...> Но вот – война, и Зоя Монроз с юным сердцем, переполненным милосердия, бросается на фронт, одетая в серое платье с красным крестом на груди <...> Революция. Россия предает союзников. Душа Зои потрясена Брестским миром» [355, с.166]. Час оповіді хронологічно визначений, правдиво змальовуються реалії доби, що додає фантастичній складовій достовірності.

Жанровою особливістю роману є його композиція, вибудована за принципом кіносценарію. Твір складається із 130 частин, кожна із яких є окремою структурною ланкою, що змальовує певну подію. Автор активно користується прийомом монтажу, характерним для кінематографу. Роману притаманна швидка зміна подій, хаотичне просторове переміщення, обрив сюжету

на найбільш інтригуючих моментах. Авантюрно-пригодницька складова (погоні, переслідування, піратські рейди яхти «Арізона») додають динамізму сюжету та викликають зацікавлення у читачів.

Кінематографічний прийом «укрупненого плану», що полягає у ґрунтовному висвітленні певних подій, дозволяє письменникові висвітлити найбільш значущі сюжетні ходи та зацентувати увагу на монологічно-діалогічному мовленні. Укрупнено в романі портретуються персонажі, образи яких визначальні в конфлікті. Наприклад, сьома частина – сцена зустрічі Стася Тиклінського з Гаріним, за якою спостерігає В.Шельга. Тиклінський портретується автором із огидою, яку, за законами жанру, повинен викликати у читача кримінальний елемент: «Это был массивный, средних лет человек, с нездоровой, желтоватосерой кожей надутого лица, с висячими, прикрывающими рот желтыми усами. Глаза спрятаны под щелками опухших век. На бритой голове коричневый бархатный картуз» [355, с.151]. Злодій мав «жирную красноватую руку» з чотирма пальцями (мотив неповноцінності) та порівнюється із собакою (мотив полювання, що актуалізує тваринні мотиви): «Четырехпалый гражданин рассердился и тряс щеками, не говорил, а лаял, – но рука его на прилавке окошечка продолжала тревожно дрожать» [355, с.151].

«Укрупнення» образу Гаріна ґрунтується на протиставленні: подається то в позитивному, то у негативному ракурсі: «В это время к окошечку быстро подошел с бланком в руке красивый темноглазый человек с острой бородкой» [355, с.151]. Гарін-завойовник викликає в оповідача суперечливі почуття і портретується без симпатії: «Гарин, с мокрыми непричесанными волосами, без воротничка, в помятом и прожженном пиджаке, болтал какой-то вздор, жуя устрицы, – залпом выпил несколько стаканов вина» [355, с.353]. А його полонений, Роллінг, навпаки викликає у читача співчуття, оскільки опиняється у ситуації жертви. Зміна ракурсів оповідача покликана повноцінно відтворити фантастичний простір, наблизити його до існуючої реальності, надати подіям емоційного забарвлення.

Значний внесок у розробку фантастичного хронотопу в російській літературі було зроблено Олександром Беляєвим, який вважається зачинателем російського науково-фантастичного роману. А.Бритіков у книзі «Російський радянський науково-

фантастичний роман» (1970) слушно зауважив, що «разом із жюль-вернівською традицією науковості О.Беляєв приніс в радянський фантастичний роман усвідомлення загальнокультурної та світоглядної цінності жанру» [57, с.106]. На відміну від попередників, які зверталися до окремих фантастичних сюжетів на певних етапах творчого шляху, О.Беляєв став першим у літературі фантастом-професіоналом.

Творчий доробок О.Беляєва багатий на романні полотна, серед яких найпомітнішим є «Человек-амфибия» (1928), в якому письменник створює індивідуально-авторську модель реальності. Для твору характерний екзотичний хронотоп, що ґрунтується на реальному матеріалі: події відбуваються у затоці Ла-Плата, що біля Буенос-Айреса (Аргентина). Однак віддаленість топосу, про який читачеві нічого невідомо, накладає певний відбиток на світосприйняття реципієнта: будь-які дива, що відбуваються в даному художньому просторі сприймаються як бувальщина. Достовірності оповіді надає коментар автора до роману 1928 року, в якому наголошується, що підґрунтям для написання твору стала газетна стаття про судовий процес в Буенос-Айресі над лікарем, який проводив недозволені експерименти над живими істотами [273, с.422]. Професор Сальватор (ім'я вченого в романі залишилося незмінним) був засуджений верховним судом до довготривалого тюремного ув'язнення. Однак у післямові до видання 1938 року про реального прототипа вже автор не згадував, що засвідчує подальшу художню розробку образа з відходом від документальної основи.

Екзотичний хронотоп передбачає наявність незвичних персонажів, що не можуть фігурувати у реальному часопросторі, однак у певній фантастичній моделі світу їхнє існування передбачуване. Такою фантастичною істотою стає головний герой роману – Іхтіандр, людина-риба, яку створив професор Сальватор, провівши над хлогчиком-індіанцем медичний експеримент з прищеплення зябер риби.

Художній час письменником не оговорюється, однак подаються окремі натяки, що події відбуваються в середині XIX століття (Кристо веде Іхтіандра площею Двадцять п'ятого травня, що названа на честь перевороту 1810 року у провінції Ла-Плата, лікар Сальватор згадує потоплений навесні 1916 року теплохід «Лузітанія» тощо). Хоча автор і натякає на хронологічні межі твору, однак вони мають побіжний характер і загалом не впли-

вають на ірреальність хронотопу. Сюжетний час набуває універсальності, оскільки події, відтворені в романі, дозволяють замислитися над «вічними» темами: кохання, дружби, честі, совісті тощо.

Особливо детально у романі виписано топос моря, стихії, що окреслює існування головного героя. Мариністичні мотиви є провідними при портретуванні «морського диявола». Крізь ракурс бачення персонажа подаються мариністичні пейзажі, для яких характерний передовсім суб'єктивний психологізм. Наприклад, мотив надлюдини психологічно підсилюється в сцені урагану, коли герой відчуває душевний спокій: «Ихтиандр всплывает. Волны качают. Вот он выглянул из воды. Поднялся на гребне волны, опустился, снова поднялся <...> у берега прибой уже шумит, ревет и ворочает камнями. Вода возле берега стала желто-зеленая. Дует резкий юго-западный ветер. Волны растут. На гребнях волн мелькают белые барашки. Брызги все время падают на Ихтиандра. Ему это приятно» [40, с.52]. Сцену шторму подано крізь ракурс бачення героя, тому стилістика даної цитати відповідна: короткі, влучні та емоційно забарвлені речення вказують на походження та рівень освіченості персонажа.

Для даного твору характерна міжродова дифузія, оскільки певні розділи роману змальовані за принципом «укрупненого плану», що дозволяє ґрунтовно портретувати героя в динаміці. У розділі «День Ихтиандра» детально прописується час (добовий), який проводить людина-риба в сприятливому середовищі. «Воздух теплый и влажный, напоенный сладким запахом магнолий, тубероз, резеды. Ни один лист не шелохнется. Тишина. Ихтиандр идет по песчаной дорожке сада. На поясе мерно покачивается кинжал, очки, ручные и ножные перчатки – лягушечьи лапы» <...> От водоемов поднимается туман. Иногда Ихтиандр задевает ветку. Роса окропляет его волосы и горячую щеку» [40, с.48]. Пейзажні замальовки у романі насичені яскравою колористикою та емоційно забарвлені.

Стильовою особливістю роману є використання автором коротких лексичних конструкцій, які дозволяють детально відтворити дійсність, акцентувати увагу на різномірних проявах. «Дождь перестал. Его унесло вслед за грозой куда-то на восток. Ветер переменялся. С тропического севера подуло теплом. Сквозь тучи показались куски голубого неба. <...> Океана не

узнять» [40, с.55]. При портретуванні героя значне місце відводиться динамічному портрету, що полягає в акцентуації певних життєвих віх персонажа. У перших частинах роману Іхтіандр – «чистий» душею юнак, світовідчуття якого відзначається оптимізмом, у фіналі роману – втомлена випробуваннями особистість, що втратила життєві орієнтири.

Жанровою особливістю роману О.Беляєва є міфологізм, оскільки у романі твориться індивідуально-авторський міф, який ґрунтується на фольклорно-міфологічному матеріалі (традиційний сюжет баладного типу про рибалку, що покохав русалку). У романі даний сюжет отримує авторський інваріант: Іхтіандр, людина-риба, захоплюється «земною» дівчиною, тому приречений на загибель. Лейтмотивною у романі є тема кохання, хоча у фіналі твору дана лінія відходить на другий план, поступаючись місцем конфлікту соціальному, зокрема протистоянню науки, держави, церкви тощо.

Авторський міф має фольклорну основу, оскільки за морфологічними ознаками нагадує жанри усної народної творчості й «не може бути відмінним від казки формально. Казка і міф іноді настільки можуть збігатися, що в етнографії і фольклористиці такі міфи часто називають казками» [301, с.124]. Даний роман побудований саме за таким принципом, коли ознаки міфу й казки споріднюються, набуваючи схожих сюжетно-композиційних особливостей. Наприклад, експозиція роману ґрунтується на системному відтворенні «міфу про диявола», що подається крізь ракурси бачення другорядних персонажів, що додає оповіді різноманітності. Провідним у романі стає мотив таємниці, характерний для фольклорних полотен. Герої (Зуріта і Бальтазар) займаються дивним промислом, видобуванням перлів, що традиційно вважається небезпечним заняттям. Персонажі й портретуються відповідно: Бальтазар належить до народного типу, що давно зник, а його ставлення до роду діяльності овіяне романтикою. Він любить запах гнилих моллюсків-перлиць, оскільки для нього, «бродяги, искателя жемчуга, этот запах напоминал о радостях привольной жизни и волнующих опасностях моря» [40, с.9].

Мотив таємниці присутній і при змалюванні лікаря Сальватора, геніального вченого, найвдалішим експериментом якого є поява людини-риби. Він веде втаємничений спосіб життя, а його професійна діяльність, що полягає передовсім у медичному експериментуванні, має нетрадиційний, новаторський характер.

Крісто у «дивному саду» зустрівся із собаками-ягуарами, зміями з двома головами, однооким поросям, собакомавпою, конем з головою корови тощо. «Из травы, из зарослей кустарников, с ветвей деревьев глядели на Кристо необычные гады, звери и птицы: собаки с кошачьими головами, гуси с петушиными головами, рогатые кабаны, страусы-нанду с клювами орлов, бараны с телом пумы» [40, с.36]. Перлиною колекції лікаря Сальватора стає таємнича людина-риба, Іхтіандр, якого в народі прозвали «морським дияволом», що постає перед Крісто струнким молодиком із приємною зовнішністю.

Образна система роману структурована за фольклорним принципом, що має чітку розмежованість на позитивних (Іхтіандр, Сальватор, Гуттієре, Ольсен та ін.) і негативних (Зуріта, його вусата мамаша Долорес, суддя, єпископ) персонажів. Виняток становлять індіанці Крісто та Бальтазар, які у процесі розвитку сюжету «перевиховуються», а мотив збагачення замінюється мотивом родини (Бальтазар є батьком Іхтіандра). Образ лікаря Сальватора, хоча і наділений позитивною семантикою, однак набуває амбівалентності, оскільки його лікарська практика викликає занепокоєння. У романі професор відіграє другою – символічну – роль, стає уособленням науковця, що мріє підкорити всесвіт. Вчений-творець, новатор, кидає виклик забобонам, у професійній сфері для нього немає нічого неможливого: для індіанців герой стає уособленням бога, оскільки здатен побороти смерть. «Они говорят, что он всесилен. Сальватор может творить чудеса. Он держит в своих пальцах жизнь и смерть. Хромым он делает новые ноги, настоящие, живые ноги, слепым дает зоркие, как у орла, глаза и даже воскрешает мертвых» [40, с.32], – пояснює Бальтазар Зуріті. Сальватор – вчений-хірург, що розробляє унікальні методики лікування, експериментатор, здатний творити дива, однак суспільство не готове прийняти експерименти лікаря, тому фінал роману є передбачуваним: суд ув'язнює професора, а його творіння підлягає знищенню. Однак Іхтіандр за допомогою доброзичливців тікає, приречений навіть повіритися світом.

У романі використано чимало сюжетних схем, характерних для фольклорного жанру. Наприклад, позитивний герой полишає свою домівку (часті втечі Іхтіандра з будинку професора Сальватора) та порушує табу (Іхтіандр запливає далеко в море, випадково зустрічається з Гуттієре та рятує її), наявність не-

гативного героя, що мріє здолати позитивного (Педро Зуріта, власник судна «Медуза», має намір захопити з корисливою метою «морського диявола»), негативний герой обманним шляхом заволодіває майном позитивного (Зуріта захоплює Іхтіандра та змушує працювати на себе), приреченість героя на вічні поневіряння тощо. Використання даних схем ріднить даний роман із зразками фольклору та впливає на жанрове наповнення великої жанрової форми, у якому домінантним є баладний стрижень.

Мотивна організація роману структурована теж за фольклорним принципом, у ній можна виокремити спільні лейтмотиви. Наскрізним мотивом, характерним і для фольклорних жанрів, є мотив кохання парубка й дівчини та подолання різноманітних перешкод на шляху до їхнього єднання. Даний мотив, на відміну від зразків усної народної творчості, отримує у «Человеке-амфибии» відмінне трактування, оскільки довгожданого єднання не відбувається: Іхтіандр, тікаючи від переслідувачів, губиться в безмежних просторах океану, а Гуттієре знаходить щастя у шлюбі з Ольсеном, «они переселились в Нью-Йорк и работают на консервном заводе» [40, с.156]. Письменник максимально наближує сюжет твору до дійсності.

Таким чином, фантастичний роман посідає чільне місце у постреволюційній літературі. Він здебільшого спрямований на осмислення існуючої реальності. Фантастичні твори стають засобом пізнання реальності, адаптації до складної дійсності в казкових, фольклорних формулах, зрозумілих читачеві. Фантастичний хронотоп давав можливість конструювати дійсність по-новому, іноді абстрагуючись від неї, іноді – переплітаючись з реальністю. Фантастика могла виступати засобом показу іншого світу та засобом виявлення (загострення) протиріч даного світу. Підтвердженням цьому може слугувати романне полотно «Аэлита» О.Толстого, жанр якого визначаємо як соціально-фантастичний роман-пародія, в якому в іронічній формі відтворюються проблеми того часу. Фантастичний хронотоп тісно переплетений з історичним та соціально-побутовим, що визначає неоднорідність романного часопростору: то звуження до побутового, то розширення до всесвітнього, то застигання в небутті. Фантастичний хронотоп наповнений історіософською проблематикою, що актуалізує просторово-часові мотиви (мотив мандрів, лабіринту тощо), фольклорні мотиви (мотив випробування, мотив пошуку незвіданного тощо), оніричні мотиви (сни-спогади,



сни-пізнання), екзистенційні (існування особистості, її вибору, віри тощо), зооморфні мотиви. Сильовою особливістю даного роману є пародійний характер, що позначається на окресленні не лише реального хронотопу, але й фантастичного.

Різниться від попереднього за жанровим наповненням роман «Гиперболоид инженера Гарина» О.Толстого, який ми визначаємо авантюрно-фантастичним романом-кіносценарієм. Хронотоп даного твору вибудований на переплетенні реального та ірреального, що дозволяє розглядати часопростір різнопланово. Жанровою особливістю твору є нашарування авантюрного та детективного сюжетів, які допомагають створити панорамний відбиток тогочасної доби, а герой, носій авантюрного зерна, впливає на амбівалентність сприйняття. Жанровий зміст містить евристичну доміную, оскільки сюжетоутворювальним складником твору є науковий винахід – пристрій, здатний змінювати простір. Мотивна структура, складниками якої стають філософські, соціальні мотиви (надлюдини, таємниці, театру, ляльки тощо), розростається до загальнолюдського рівня, символізує людські вади. Для даного роману характерна міжжанрова дифузія, що передбачає зближення з іншою жанровою формою, зокрема кінематографом (принцип монтажу, укрупнене портретування, принцип «загального» та «індивідуального» плану, швидка зміна планів зображення, розлога діалогічність). Даний принцип є константним і у доробку О.Беляєва, що дозволяє авторові створити яскраву аудіо-візуальну картину ірреальної дійсності: прийом «укрупненого плану» досить часто використовується при портретуванні героя. Жанр роману «Человек-амфибия» визначаємо як міфологічно-фантастичний роман-легенда, що має чітку фольклорно-міфологічну основу. Центральним у романі стає екзотичний хронотоп, що увиразнює сюжетні колізії, оскільки даний тип хронотопу зорієнтований на диво, незвичних персонажів, існування яких прогнозовано. Особливо детально в романі відтворено топос моря, природну стихію, що є екзотичною, однак для головного героя роману – Іхтіандра стає звичним місцем існування. Динамічний і емоційний портрети є домінуючими у характеротворенні. Роман ґрунтується на народній традиції, що виявляється у використанні сюжетних схем, антитетичній образній системі, мотивній структурі, що залучає різноманітний фольклорно-міфологічний матеріал.

## 5.2. ВИДИ І ФОРМИ ХРОНОТОПУ В РОМАНАХ «ПОСЛЕДНИЙ ЧЕЛОВЕК ИЗ АТЛАНТИДЫ» О.БЕЛЯЕВА, «ПЛУТОНИЯ» В.ОБРУЧЕВА

Твір О.Беляєва «Последний человек из Атлантиды» (1926) побудований на основі ірреального хронотопу, що ґрунтується на міфологічних уявленнях. Письменник вибудовує фантастичну реальність, що є альтернативною історією загибелі міфічної держави Атлантиди. Сюжет про пошуки та загибель цивілізації був узятий О.Беляєвим із засобів масової інформації того часу, які активно обговорювали дану проблему. Письменник створює альтернативну історію відомого міфу, відповідно трансформуючи його.

Хронотоп роману, хоча і детально виписаний, має фантастичні риси. Наратором відтворюється художня реальність, що має ознаки реальної дійсності, проте сконструйована на вигаданому матеріалі. Провідним часопросторовим стрижнем є соціально-побутовий хронотоп, у якому розігруються основні сюжетні колізії: кохання головних героїв, соціальні зрушення, загибель цивілізації. Даний тип хронотопу, хоча й ретельно виписаний, однак відзначається фантастичністю та відтворює альтернативну історію, тобто таку, що не відбувалася насправді, однак певна ймовірність передбачається. В історичних документах збереглися лише незначні описи Атлантиди, про неї згадують античні мислителі, однак достовірних фактів існування даної цивілізації немає. Автор творить альтернативну реальність, що повністю ґрунтується на вигадці.

Формально роман вибудований за принципом «роман в романі», експозицією стає історія пошуків мільйонером Соллі загубленої країни. Автор хоча і детально, але досить стисло, переповідає про збір експедиції та проблеми, що постали на шляху науковців. «На пятом году экспедиции были найдены развалины храма Посейдона, а в них – громадная библиотека, состоящая из бронзовых полированных пластин, на которых были вытравлены надписи <...> Постепенно Атлантида раскрывала свои тайны: храмы, пирамиды, статуи, дома, бронзовое оружие, утварь и бесчисленное количество «бронзовых книг» атлантов» [40, с.177]. Історія відкриття Атлантиди, документально точно відтворена в експозиції, надає оповіді достовірності та налаштовує читача на сприйняття міфу.

Роман у романі, художній трактат доктора Ларисона визначає жанровий зміст твору, який полягає у змалюванні останніх днів життя мешканців Атлантиди. Змістовним стрижнем роману є відтворення приватного життя царського роду та каст рабів, змалювання стосунків між ними, зокрема історія кохання царівни Сель та придворного ювеліра, творця Золотих Садів, раба Адиширни-Гуанча, його сестри Ати та сина жерця Акса-Гуам-Ітца. Однак любовний сюжет не є визначальним у романі, значне місце відводиться опису суспільно-політичного устрою Атлантиди, боротьбі за владу між правлячою верхівкою (царем Гуаном-Атагуераганом) та кастою жерців (Ельзаіром (астрономом і астрологом), Кунтінашаром (архітектором і математиком), Анугуаном (істориком, дипломатом), Зануцірамом (хіміком), Агушатцею (лікарем), Нугі-Естцаком (філософом)). Детально відтворюється повстання рабів під керівництвом Акси-Гуама, який і стає останньою людиною із Атлантиди, що зберегла пам'ять про загублене місто.

Хоча роман у романі являє собою науковий трактат, однак автор, доктор Ларисон, у передмові наголошує, що його «повість об Атлантиде злишком научна для романа и злишком романтична для науки» [40, с.179], чим вказує на художність рукопису. Ракурс бачення наратора збігається із точкою зору автора, оскільки доктор Ларисон – це і є автор, що творить міф. Такий прийом творення тексту надає роману рис правдоподібності та дозволяє зацентрувати увагу на описі фантастичної реальності.

Жанровою особливістю роману є його деталізовані пейзажні замальовки та побутові описи. Автор разом із читачем поринає у неповторний фантастичний простір, наповнений незвичною колористикою. «На склонах горы, как расплавленное золото, сверкали под солнцем своей бронзовой облицовкой здания Посейдониса – столицы мира и Атлантиды. Еще выше, как сторожевой дозор, высился полукруг гигантских гор с снежными равнинами» [40, с.180]. В описах домінує золота палітра, оскільки основним завданням пейзажу є підтвердження теорії про багатство та могутність країни атлантів.

Особливістю художнього простору даного роману є залучення не лише візуальних ефектів, але й рецепторів нюху, що дозволяє бачити картину повністю, у всіх її проявах. «Солнце склонилось к западу. Вечерний береговой ветер доносил до самого корабля ароматы цветущих апельсиновых деревьев, магнолий

и душистых горных трав» [40, с.179]. Художній простір проглядається всебічно, що дозволяє створити максимально достовірну картину буття.

Характерною рисою роману є наявність детального зовнішнього портретування, що допомагає візуалізації художнього простору. «На нем была черная шелковая туника, расшитая по краям золотым узором; на ногах его были легкие светло-желтые сандалии» [40, с.203]. Детальний опис Акса-Гуама свідчить про його високий соціальний статус та вишуканий смак, притаманний високоосвіченій особистості. Така форма портретування зближує даний роман із кінематографічним жанром, коли прийом «укрупненого плану» дозволяє відтворити картину різнобічно.

На відміну від попереднього роману О.Беляєва, побудованого за допомогою фольклорної традиції, «Последний человек из Атлантиды» є авторським міфом, у сюжеті якого використаний фольклорний матеріал. Мотиви нерівних шлюбів, випробування героя злими силами, мотив дива, що втілюється в рукотворних шедеврах Атлантиди, є провідними у романі і виконують імагогічну функцію. Однак фольклорна складова не є домінантною, тому фінал твору трагічний: всі герої гинуть у боротьбі з природною стихією. Дивом вдається врятуватися лише двом персонажам: жерцю Шитці та Акса-Гуаму, непримиримим ворогам, що увіковічили пам'ять про міфічну державу.

Значне місце у розробці фантастичного хронотопу належить В.А.Обручеву, який у романі «Плутония: необычайное путешествие в недра земли» (1924) створив нову модель фантастичної реальності. На відміну від інших фантастів, які у фантастичних творах описують науково-технічні досягнення майбутнього, роман В.Обручева побудований за принципом «не-соціальної» [273, с.409] наукової фантастики. Письменник ставить за мету показати можливості людського розуму, робить акцент на творенні, а не на винаході, на самому відкритті, поєднує художні завдання із науково-просвітницькими.

Композиційно роман В.Обручева можна поділити на декілька частин. Перша описує підготовку до експедиції на її початковому етапі і структурована за принципом роману-мандрівки. Тут немає елементів фантастики та використовуються традиційні для пригодницького роману сюжетні мотиви: раптове запрошення, представлення та нарада майбутніх учасників мандрівки, спо-

рядження експедиції, порятунок людини, яка у майбутньому стає незамінним членом команди тощо. Друга частина переповідає про проникнення дослідників в таємничу країну та описується дивна ситуація, в яку потрапили герої. Провідним мотивом роману стає мотив таємниці, оскільки науковці не можуть пояснити змін, які відбуваються в природі. Четверта частина присвячена пригодам дослідників безпосередньо в Плутонії, які почасти розкривають таємницю невідомої країни. Фантастична розгадка (лист Труханова) визначає межі другої і третьої частини. В заключній частині подається наукове обґрунтування фантастичної розгадки, а також пояснюється відсутність документальних підтверджень реального існування Плутонії.

Стильовою особливістю роману є накладання фантастичного хронотопу на реальний. Щодо поєднання реального й фантастики В.Обручев зазначав: «Читач повинен отримати враження, що все викладене якщо й не відбувалося в дійсності, все ж могло відбутися. Все, що відгукується дивним, надприродним, шкодить оповіді. Читач відразу відчує фальшування, і якщо не скаже «неправда» і не кине книгу, то буде читати її з упевдженням» [279, с.17]. Саме за таким принципом побудовано роман «Плутонія», останній із розділів першої частини «Через хребет Русский» – межа, що розділяє реальність і фантастику. Згодом читач дізнається, що хребет Російський стає кордоном між світом реальним і фантастичним. В основі побудови картини світу фантастичного у романі лежить реалізація метафори «исчезнуть с лица земли», яка декілька разів зустрічається у репліках зоолога Папочкіна. «Если бы я не знал, что мамонты исчезли с лица нашей планеты, я бы сказал, что это не слоны, а мамонты» [279, с.78]; «Но теперь я решаюсь думать, что это были первобытные быки, исчезнувшие с лица земли вместе с мамонтом и носорогом» [279, с.89]. Флора і фауна, що зазнала еволюції та зникла з поверхні планети, дивним чином збереглася у її надрах. У передостанньому розділі («Научная беседа») існування фантастичного світу отримує «наукове» обґрунтування; Труханов посилається на справжні роботи визначних вчених і дає логічне пояснення тому, що побачили мандрівники. Посилання «публікатора» на те, що книга написана на основі справжніх щоденників учасників експедиції (традиційний прийом у фантастичній літературі), додає роману елементу містифікаторства: читачам 1920-років пояснення Труханова здаються так само

доказовими, як і висновки приборників вогняно-рідкої побудови землі, а щоденники мандрівників підтверджують існування підземної країни Плутонії.

Художній час роману, хоча і деталізований, однак набуває рис універсальності, оскільки змальована реальність руйнує часові межі і виходить на позачасовий рівень. У романі чітко витримується хронологія подій: лист Каштанову датується 1 грудня 1913 року, зустріч учасників експедиції призначена на 2 січня 1914 року, Москві, готелі «Метрополь», номер 133. Письменником деталізується кожен етап мандрівки: дата від'їзду експедиції – 20 квітня, 1 травня – зустріч судна «Полярна зірка», 4 травня «плавно рассекаяя волны бухты Золотого Рога, «Полярная звезда» в полдень обогнула Ослиные Уши и направилась мимо острова Русского на восток» [279, с.33]. Цікаво, що чітко датується кожна визначна подія аж до переходу експедиції через хребет Російський, далі хронологія втрачається, а то й зовсім зникає. Майстерно вималювана художня реальність, у якій поєднується реальний хронотоп з ірреальним, дозволяє створити правдоподібний фантастичний світ, у якому існують реальні герої.

Особливістю фантастичного хронотопу є наявність пейзажних замальовок, покликаних відтворити ірреальний простір. У реальних сценах письменник описує пейзаж як фантастичний. «Картина, которая представлялась глазам наблюдателей, была совершенно фантастическая: белоснежная равнина, клубы и клочья быстро ползущих по ее поверхности серых туч, беспрерывно меняющих свои очертания; столбы крутящихся в воздухе мелких снежинок и то тут, то там, в этой бело-серой мутной и движущейся мгле, ярко-розовые отблески от лучей прорывавшегося солнца, которое то появлялось в виде красного шара, то исчезало за серой завесой» [279, с.57]. «Фантастичність» реального світу спрощує перехід до реальності фантастичного простору, в якому опиняються герої. Зіткнувшись із низкою дивних явищ, дослідники не відразу розуміють, що дійсність змінилася, однак у наступному розділі – «Необъяснимое положение солнца» – звучать слова, що допускають можливість даного переходу. Реальність трансформується дивним чином, що призводить до розгубленості дослідників: змінюється температура кипіння, прилади показують неправильний напрямок

руху тощо. Кількість загадкових явищ збільшується пропорційно тому, як герої занурюються у глиб невідомої країни.

Основним мотивом роману стає мотив дивини, загадковості, незрозумілості, що підкреслюється в діалогічно-монологічному мовленні, а також в авторських визначеннях. Стильовою особливістю твору є нанизування протягом оповіді незрозумілих явищ і фактів, які згодом роз'яснюються. Герої перебувають у підземній країні, де зберігся світ, що давно зник на поверхні. Фантастичне пояснення низки незрозумілих явищ виглядає науковим і обґрунтованим. Зокрема у розділі «Научная беседа», побудованому за принципом наукової дискусії, подано детальне трактування кліматичних змін на планеті. Через діалогічне мовлення, що є константним у романі, деталізується науковість винесеного на розсуд твердження, залучаються різноманітні теорії, що стосуються безпосередньо даної проблеми (вчення Аристотеля, Леслі, Бюффона, Лейбніца, Кірхера, Канта, Лапласа, Кормульса, Галлея, Франкліна, Ліхтенберга, Штейнгаузера та ін.). «В конце восемнадцатого века ученый Лесли утверждал, что внутренность Земли заполнена воздухом, самосветящимся вследствие давления. В этом воздухе двинутся две планеты – Прозерпина и Плутон» [279, с.299]. Теорія щодо країни Плутонії детально аналізується, залучається значний науковий матеріал, притаманний всесвітній науці протягом розвитку цивілізації, що прояснює дане твердження. Тобто, фантастичний шар детально окреслюється, межуючи із реальними фактами та положеннями.

Особливістю портретування в романі стає створення схематичних постатей персонажів, характери яких ґрунтовно не прописані. Індивідуалізація героїв мінімальна і зводиться до акцентуації портретних деталей, їхня поведінка зумовлена науковою спеціалізацією. Кожен герой портретується відповідно до своїх наукових уподобань: геолог Каштанов, геофізик і астроном Труханов, зоолог Папочкин, метеоролог Боровой, ботанік і лікар Громеко, золотошукач Малишев та ін. У романі відсутній психологічний, динамічний портрет, автор створює певні соціальні типи, що різняться один від одного родом діяльності. «Это был рослый, широкоплечий человек с загорелым лицом, голубыми глазами и всклокоченной светлой бородой. Ветер трепал его рыжеватые волосы, вероятно давно уже не стриженные. Он был одет по-чукотски» [279, с.42], – таким собі мандрівником

бачать учасники експедиції золотошукача Макшеева, останнього члена дослідницької групи.

Особливістю художнього простору твору є позасоціальність, оскільки у романі відсутні соціальні конфлікти. Суперечки між героями мають науковий або комічний характер. Подібна «безконфліктність» могла б видатися штучною, однак у книзі дається переконливе мотивування «єдності» героїв: всі вони вчені, що намагаються пояснити незрозумілий феномен. Відсутність конфліктів дозволяє авторові зосередитися на основній сюжетній лінії, вибудованій за пригодницькою схемою. Він «нанизує» сюжетні мотиви, що традиційно використовувалися в романах-мандрівках: герої знаходять незліченні багатства, відкривають нові землі, ловлять рибу, полюють, вступають у поєдинок із дикими тваринами (велетенськими мурахами, наділений інтелектом, що заволоділи їхнім майном), дивом рятуються від природних стихій (злив, виверження вулканів), вступають у контакт із представниками давніх цивілізацій тощо. Отже, сюжет роману створений на фольклорній основі і містить відповідні мотиви: мандри героя у пошуках незвіданого, випробовування злими силами, досягнення мети. Але ці мотиви мають наукове забарвлення. У романі навіть вкраплюється казковий мотив, що досить рідко зустрічається в літературі: викрадення героя величезним птахом, однак цей мотив не відіграє вирішальної ролі.

Твір витриманий у формі авантюрного роману, проте мандри героя відбуваються у фантастичному топосі, таємничій країні, наповненій дивними явищами, що в процесі оповіді науково обґрунтовуються. В основі фантастичного вимислу покладено ідею трансформації просторового переміщення у часове: зі світу реального герої, подолавши межу між світами, потрапляють у світ фантастичний, рух яким призводить до зворотності часу, яке до фіналу роману «вигинається» назад. Просторове переміщення видозмінюється у часове тільки в фантастичному світі, у світі ж реальному час і простір знову набувають звичної форми.

Отже, у даних фантастичних творах репрезентуються форми хронотопу, які дозволять віднести романи до однієї типологічної групи. У романі О.Беляєва «Последний человек из Атлантиды» автор подає альтернативну історію загибелі міфічної держави Атлантиди. Жанр даного роману окреслюємо як фантастично-апокаліптичний «роман в романі», в основі якого покладено наукову гіпотезу про існування давньої цивілізації. Домінантним



стає екзотично-історичний хронотоп, що ґрунтується на одиничних згадках давніх мислителів про Атлантиду, майстерно оздоблений письменником. Сюжетний час роману характеризується уповільненням, оскільки наратор зупиняється на особливостях топосу задля його візуалізації. Даний прояв виконує жанроутворювальну функцію, оскільки зближує текст із кінематографічним мистецтвом, для якого характерні дані ознаки. У хронотопі роману стають домінуючими пейзажні замальовки, інтер'єрні, екстер'єрні описи, зовнішнє портретування, що подаються із залученням візуальних ефектів та допомагає демаркації хронотопу на два дуальні прояви.

Роман «Плутонія» В.Обручева є зразком «не-соціальної» (Д.Ніколаєв) фантастики, оскільки соціальна складова в даному романі відходить на задній план, поступаючись місцем науковому висвітленню результатів полярної експедиції, члени якої здійснили сенсаційне відкриття. Жанр роману визначаємо як фантастично-пригодницький роман-дослідження. Формально твір вибудовується за принципом мандрівки, соціальна складова у якій заміщується евристичною. Прийом мандрівки допомагає панорамно висвітлити особливості фантастичного простору, що ґрунтується на авторському уявленні про еволюцію земної цивілізації. Персонажі характеризуються відповідно до своїх наукових уподобань без психологічного портретування. Хронотоп є змінним, фабульний час «розсувається» автором-наратором, який репрезентує фантастичну дійсність за допомогою різномірних ліричних відступів, наукових дискусій, пейзажних замальовок тощо. Художній простір роману вибудований на детальному відтворенні історичних та еволюційних змін на поверхні планети. Особливо значущими стають пейзажні замальовки, що ґрунтовно прописують особливості фантастичного простору та сприяють візуалізації ірреального хронотопу.

### **5.3. ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ РОМАНІВ**

#### **«БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ», «БЛИСТАЮЩИЙ МИР» О.ГРІНА**

Дещо осторонь від виокремлених типів стоять романні полотна О.Гріна, у яких фантастична складова набуває містичних ознак. Роман «Бегущая по волнам» (1928) – один із вершинних

творів О.Гріна, в якому виявилися характерні риси авторського світобачення. О.Іваницька вважає О.Гріна «характерною постаттю доби порубіжжя», у творчості якого відтворюється «постійна внутрішня взаємодія реалістичного й модерністського напрямку» [142, с. 7]. Польський дослідник С.Поллак називає письменника романтиком, але відзначає присутність різних тенденцій у його творчості [435, с.180-196]. В.Ковський в монографії «Романтичний світ О.Гріна» (1969) зазначив, що метод Гріна являє «не просто романтизм, але романтизм в його «чистому» вигляді, який рідко зустрічається в російській літературі» [166, с. 267]. Одночасно дослідник вказує на реалістичне підґрунтя гріновського романтизму, що базується на земних проблемах, однак виділяє риси акмеїзму та символізму.

Митець намагався віднайти свій стиль, створюючи фантастичний всесвіт з акцентованими філософськими та естетичними ідеями, що знайшли відбиток в просторово-часових параметрах, образній системі та поетиці творів О.Гріна. Про цілісність, організованість, художню впорядкованість гріновського світу неодноразово писали літературознавці (В.Ковський, Т.Загвоздкина, М.Кобзев, К.Зелінський).

Часопростір роману О.Гріна фантастичний, не має авторського найменування, проте літературознавці йменують його «Грінландією» (К.Зелінський), дане визначення й наразі актуальне в літературознавстві. Дослідники активно дискутують щодо сутності Грінландії, її просторово-часових орієнтирів. Так, М.Кобзев убачає в Грінландії «синтетичний світ минулого» [164, с. 6], Л.Михайлова – світ майбутнього [233, с. 78], Т.Загвоздкина – «художню реальність, наділену «онтологічним» буттям, специфічний гріновський «міф про міф» [134, с. 7], І.Дунаєвська визначає Грінландію як «художньо-географічний і художньо-топографічний простір, де розгортаються сюжети Гріна» [122, с. 11]. Кожен із літературознавців має рацію, оскільки гріновський світ існує поза часом і простором, не маючи національної та географічної визначеності. Це особлива художня реальність, підпорядкована певним онтологічними законам. Можна сказати, що це «міф про світ», романтичний умовний світ, у якому в символічній формі знайшли відбиток проблеми й духовна атмосфера ХХ століття.

Жанровою домінантою світу О.Гріна є морські мотиви, які виявляються на різних рівнях художнього простору. Мотив

моря визначальний у романі, оскільки всі герої певним чином стикаються з означеною стихією. Сюжет твору замкнений і розгортається у просторі поміж двома топосами (Лісс і Гель-Гью) у безпосередньому контакті з морською стихією. Значну увагу автор приділяє часопросторовим переміщенням героїв, що накладає відбиток і на жанр роману, залучаючи пригодницько-авантюрні ознаки.

Сюжет роману ґрунтується навколо однієї події, яка має незвичайний, надприродний контекст. Душевний порив Гарвея серед «голубого света моря и золотого – по комнате» [107, с. 203] був почутий вищими силами і покликав героя у дорогу. Ланцюжок дивних і магічних подій приводять героя на шхуну «Бегущая по волнам», капітаном якої є Вільям Гез, закоханий у Біче Саніель, попередню власницю судна. Капітан Гез поданий у романтичному руслі, змальований бунтівником, схильним до меланхолії, однак його яскраві риси подано в негативному ракурсі. Герой не вимальовується традиційним злодієм, за допомогою портретування відтворюється вишуканість аристократа, його освіченість. «Его дорогой костюм из тонкого серого шелка, воротник безукоризненно белой рубашки с синим галстуком и крупным бриллиантом булавки, шелковое белое кепи, щегольские ботинки и кольца на смуглой руке <...> Кроме того – смуглые, чистые руки, без шершавостей и мозолей, и упрямое, дергающееся во сне, худое лицо с черной, заботливо расчесанной бородой» [107, с. 210]. Вільям Гез – тонкий знавець музики, котрий майстерно виконує етюд Шопена: «Я услышал резкие и гордые стоны, жалобу и призыв; затем несколько ворчаній, улыбок, смолкающий напев о былом» [107, с. 235]. Роздвоєння особистості героя проявляється передовсім у його ставленні до оточуючих: він без вагань залишає Гарвея одного в шлюпці посеред океану. Дивним чином разом із героєм на судні опиняється й міфічна героїня Фрезі Грант, яка уособлює фортуна. Фантастична дієвчина детально портретується протягом усієї оповіді: герой чує «требовательный женский голос, проговоривший резко и холодно» [107, с. 246], бачить струнку постать, яка зійшла в човен. Автор детально описує портрет міфологічної героїні: «Вокруг нее стоял отсвет, теряясь среди перекатов волн. Правильное, почти круглое лицо с красивой, нежной улыбкой было полно прелестной нервной игры, глаза, если присмотреться к ним, вносили впечатление грозного и томительного упорства <...> В черных ее

волосах блесстел жемчуг гребней. Кружевное платье оттенка слоновой кости, с открытыми гибкими плечами, так же безупречно белыми, как лицо, легло вокруг стана широким опрокинутым веером, из пены которого выступила, покачиваясь, маленькая нога в золотой туфельке» [107, с. 248]. Перше візуальне враження позначається й на подальшому трактуванні образу. Фрезі Грант – казкова героїня, міфічна істота, що готова прийти на допомогу тим, хто її потребує. Ореолом чарівності овіяна вона протягом усієї оповіді, саме від неї лине магія, диво та містика.

Стрижневим мотивом оповіді є мотив пам'ятника, що стає символом розбрату. Статуя легендарної дівчини, рятівниці кораблів, є головним символом екзотичного портового міста. Загадкова «морська богиня» викликає у мешканців міста суперечливі почуття: одні обожають кам'яну скульптуру, інші – ненавидять. «Как ни прекрасен был вещественный повод вражды и ненависти, явленный одинокой статуей, – вульгарной оказалась сущность ее между людьми. Основой ее были старые счеты и материальные интересы» [107, с. 283]. Ставлення до Фрезі Грант є критерієм духовної просвітленості: її ненавидять багатії міста, для яких вона є символом пороку й зради, а захищають її прості мешканці. Статуя опиняється в центрі соціального конфлікту. Кульмінація роману – битва за статую під час карнавалу – набуває символічного значення, оскільки постамент стає орієнтиром духовності героїв. Символічно, що статуя рятує свого захисника, Гарвея, її рука оживає й відштовхує величезну чавунну плиту, яка, падаючи, не завдає шкоди персонажеві. Мотив статуї, що ожила, є традиційним у світовій літературі (Тірсо де Моліно, Г.Гейне, О.Пушкін, Д.Мережковський та ін.). У даному романі цей інтертекстуальний мотив трансформується. Статуя – сутність міста, захисниця чистих душ, своєрідний символ доброчинності, що стає на захист праведників, вберігаючи їх від гибелі.

Важливу роль у романі відіграє портретування, що здійснюється засобами імпресіонізму крізь ракурс бачення наратора чи героїв. Митець використовує деталі, окремі штрихи, відтворюючи через індивідуальне загальне. Наприклад, образ капітана Геца подається крізь ракурс героя-оповідача: персонаж бачить «его тяжелые глаза», в яких «отметилась нерешительность чувств – помесь флегмы и бешенства» [107, с. 211]. Раптово ракурс змінюється, поступаючись місцем ракурсу другорядних ге-

роїв. Матрос Сінкрайт, помічник Геза, зазначає: «Он вспылчив, самолюбив, – о, очень горяч! Замечательный человек! Стоит вам пожелать – и Гез составит партию в карты хоть с самим чертом. Велик в работе и маху не даст в баре. Капитан много читает <...> Да, это образованный человек» [107, с. 227]. Часом ракурс другорядних персонажів є досить суб'єктивним, тому читач загалом покладається на ракурс головного героя, що є домінантним у романі та виконує сюжетоутворювальну функцію. Образ Гарвея детально не змальований, оскільки для нього портрет не є важливим, найголовніше – його духовні якості, що розкриваються у процесі розвитку сюжету. Герой відчуває духовне томління, сумує за Нездійсненим, вірить у містичні прояви, повсякчас занурюється у підсвідомість, що допомагає прийняти правильне рішення.

Психологічне портретування надає оповіді емоційності, стаючи стильовою константою гріновського простору. За словами В.Ковського, «мереживне плетіння «мікростанів», що поєднуються із чітким лінійним малюнком загального морального стану героя, становить специфіку гріновської манери психологічного відтворення» [166, с. 158]. Письменник немов піднімає героя над дійсністю, розглядаючи його у двох аспектах – конкретному й загальному, коли герой набуває загальнолюдських рис та стає еталоном, що продукує схематизм образу. Образ Томаса Гарвея наділений позитивною семантикою і стає символом неспокою, людської цікавості.

Опис морських пейзажів відбувається за схожим із портретуванням принципом, в основу якого покладено апеляцію до уяви читача. Стилю письменника не властиві розгорнуті морські описи, вони лаконічні, але емоційно насичені. Вдало підібрані та поєднані штрихи дають змогу не лише домалювати, але й об'єднати деталі в загальну зорову картину. Такий тип зображення зближує роман з імпресіонізмом у живописі, що впливає на реципієнта сугестивно, викликаючи суб'єктивні настрої та враження. Так, наприклад, епіграф роману налаштовує на сприйняття фантастичної історії та виконує прогностичну функцію: «О Дезирад, как мало мы обрадовались тебе, когда из моря выросли твои склоны, поросшие манценилловыми лесами» [107, с. 195]. Вислів передає враження героїв французького письменника Луї Шадурна від острова Дезірад (Дезірад – у перекладі з франц. «бажаний»; острів у Антильському архіпела-

зі, знаходиться на сході від Гваделупи). Епіграф втілює романтично-символістські погляди митця: мандрівники побачили бажаний острів, але авторське уточнення, що він був вкритий манцаніловими лісами (манзанілла – отруйна тропічна рослина), наводить на думку, що бажане так і не досягнуте, знову залишається примарним, нездійсненим. Автор із самого початку не впевнений у здійсненні мети героя, залишаючи читачеві широке поле для роздумів.

Автор-наратор ставить чимало риторичних запитань, що не вирішуються в романі, даючи поле для роздумів. Романтичні пориви героя, його неземне кохання до Біче Саніель (образ якої відтворений у кращих традиціях романтизму), викликають у героя надреальні здібності, які дозволяють йому вступати в контакт із міфологічною істотою. Фрезі Грант випробовує героя: вона ставить умову, за якою Біче Саніель не повинна знати про їхню зустріч. Однак Гарвей не дотримується слова і несе покарання: дівчина його полишає. Фаталізм «порушеного табу», вічний мотив міфу і чарівної казки вводить сюжет роману у метафізичне русло, стаючи основою авторського міфу.

Романтична історія завершується щасливо: Гарвей знаходить тихе сімейне щастя з простою дівчиною Дезі, дочкою моряка, котра беззаперечно вірить в існування міфічної істоти і здатна прийняти правду іншої людини. Гарвей наздогнав Нездійсненне, відчув справжнє земне щастя, навчився робити дива для інших (будинок-сюрприз для дружини). Містика не полишає сім'ю Гарвея, у фіналі герої бачать живу Фрезі Грант, яка пролітає повз них: «Добрий вечер, друзя! Не скучно ли на темной дороге? Я тороплюсь, я бегу» [107, с. 348]. Романтична легенда, огорнена серпанком таємничості, вводить потужний ліричний струмінь у жанрове полотно роману.

Провідним мотивом роману є мотив мандрів, який поєднує різні просторові й часові плани твору. Більшість героїв перебуває в дорозі. Головний романтичний герой прибуває в означений простір не за своїм бажанням, а за збігом обставин (був знятий з потяга у зв'язку із загостренням хвороби), потім подається у нові мандри за покликом серця. Всі подальші переміщення в романі пов'язані із морською стихією, що є символічним, оскільки відтворює романтичні тенденції літератури, коли герой, котрий прагне свободи, пов'язаний із морем. Морська стихія для нього є світом, в якому він живе, можливим шляхом до спасіння,

мрією його існування. Саме на пристані герой бачить дівчину, яка полонила його серце і покликала за собою, знайомиться із Вільямом Гезом, вирушає в мандри. Мотив шляху, його міфологізація сприяє ускладненню сюжетної структури твору, коли накладання та взаємозв'язок реального та ідеального планів посилює звучання відповідних мотивів.

Художній час роману замкнений, історично недостовірний, однак автор намагається окреслити хронологію подій: датується пам'ятник Фрезі Грант, що дозволяє говорити про художній час у творі. «Георг Герд, 5 декабря 1909 г.» [107, с. 236]. Утім, художній час твору характеризується універсальністю, умовністю, ретардацією, що дає змогу авторові більше акцентувати увагу на психологізмі зображення. Художній час, як і художній простір, у поетиці О. Гріна є засобом створення романтично «відстороненого» образу світу й специфічним прийомом увиразнення персонажів і подій.

Для часопростору О.Гріна характерна наявність символіки. Герої діють в умовному просторі, незвичайному, сакральному. Такий прийом дозволяє не обмежувати читацьке сприйняття конкретно-історичними чи локально-побутовими реаліями. Відтворенню сакрального простору сприяє використання таких символічних форм, як заплутаність, незрозумілість сюжетних переміщень, рухливість меж, розчленування та поєднання просторів, замкненість простору, рух по колу тощо. Центральним символом роману стає міфологізований образ Фрезі Грант, яка уособлює свободу, мрію, постійний рух. Просторова символіка допомагає підкреслити активну роль простору в організації дії і в розкритті характерів персонажів. Символіка роману являє собою складний сплав міфопоетичної, романтичної й авторської символіки.

У романі актуалізовано релігійні мотиви: Фрезі Грант уособлює Зірку Морів, яка вважається захисницею моряків, що потрапили в біду, а її фантастичний «біг хвилями», на думку Р.Назірова, впливає із євангельського ходіння по воді – одного із чудес Христа [268, с. 36]. Образ Фрезі Грант генетично пов'язаний із релігійними традиціями і є літературно трансформованою житійною легендою.

Ще один роман О.Гріна «Блистающий мир» (1923) витриманий у дусі фантастичного роману, основною ознакою якого є містичність. У даному романі наявний ірреальний хронотоп, що

тяжіє до універсальності, оскільки ґрунтується на міфопоетичній традиції. В основу твору покладено давній міф про людину, що намагалася долетіти до сонця («Міф про Ікара»). Міфологізація у даному випадку – спосіб поєднання різних явищ у «певну цілісність і встановлення універсального зв'язку між минулим, теперішнім і майбутнім, тимчасовим і вічним, національним і загальнолюдським, емпіричним і символічним» [223, с.6]. Однак О. Грін створює авторський міф, у якому головну увагу приділено центральному образу-символу, що наділений цілком незалежним буттям. Головний герой твору Друд виписаний такою собі таємничою особистістю, «людиною особливого – окремого від усіх життя», поза побутом та соціумом. Він існує у невідомому, утаємниченому світі та має незвичайні здібності.

Вперше головний герой постає в романі під час виступу в цирку і змальований богоподібною істотою, наділеною надприродними якостями. Оповідач із захопленням розповідає про таланта незнайомця: «В столбе пыли за копытами коней Цезаря не важна отдельно каждая сущая пылинка; не так уж важен и отсвет луча, бегущего сквозь лиловые вихри за белым пятном золотого императорского шлема. Цезарь пылит... Пыль – и Цезарь» [107, с.66]. Особливістю портретування головного героя є фрагментарність портретних штрихів, що вимальовуються на основі окремих вражень, які, накладаючись і поєднуючись, створюють дивовижний образ. Спочатку Друд описаний відсторонено, але досить детально: «Его одежда состояла из белой рубашки, с перетянутыми у кистей рукавами, черных панталон, синих чулок и черных сандалий; широкий серебряный пояс обнимал талию» [107, с.71]. Портрет поданий у кращих традиціях фольклорного жанру, коли позитивний герой змальовується красенем із вишуканою зовнішністю. Ракурс наратора, а за ним і читача, зупиняється на обличчі героя: «Светлый, как купол, лоб нисходил к темным глазам чертой тонких и высоких бровей, придававших его резкому лицу выражение высокомерной ясности старинных портретов» [107, с.71], потім – на погляді: «Глубоко ушли глаза; в них пряталась тень, прикрывающая непостезимое мерцание огромных зрачков, в которых, казалось, движется бесконечная толпа, или ходит, ворочая валами, море, или просыпается к ночной жизни пустыня. Эти глаза наваливали смотрящему впечатления, не имеющие ни имени, ни мерила» [107, с.71]. Крізь зовнішні ознаки проглядається внутрішній світ



персонажа, за допомогою окремих штрихів складається художній образ у цілому.

У момент свого тріумфу під куполом цирку Друд більше походив на диявола, аніж на святого, «под трапециями, мчится, закинув голову, человек, пересекая время от времени круглое верхнее пространство с плавной быстротой птицы, – теперь он был страшен» [107, с.73]. Вигляд «Двойной Звезды» так шокував глядачів, що вони сприйняли його за вісника з потойбіччя і з криками «Сатана! Дьявол!» кинулися тікати. Цікавою була реакція героя на людський гвалт: він не став ані заспокоювати натовп, ані відмовлятися від свого виступу, а натомість «гучно заспівав», чим налякав глядачів ще більше. Друд змальований гармонійною особистістю, позбавленою недоліків: «Все-таки он красив и кроток, как ангел» [107, с.82]. Однак попри загальну позитивність даного образу, автор неодноразово підштовхує читача до філософських роздумів щодо справжніх намірів персонажа. За допомогою зовнішнього портретування, коли через окремі візії вимальовується художній образ загалом, даний образ набуває амбівалентності.

Характер головного героя розкривається через стосунки з двома протилежними за світосприйняттям жінками: «ангелом» Таві та «демоном» Руною, кожна із яких відіграє важливу роль у житті Друда. В. Ковський зазначає, що «блискуче полотно роману натягнуте на вістря множинних опозицій: Друд і Руна; Руна і Таві; Друд і Стеббс...» [166, с.6]. Герой наділений здатністю обирати свій шлях у житті: відгукнутися на амбіційну пропозицію Руни заволодіти світом: «Вам нужно овладеть миром <...> Америка очнется от золота и перекричит всех; Европа помолодеет; исступленно завоюет Азия; дикие племена зажгут священные костры и поклонятся неизвестному <...> Начнут к вам идти <...> люди из всех стран, рас и национальностей. Вы <...> напишите книгу, которая будет отпечатана в количестве экземпляров, довольном, чтобы каждая семья человечества читала ее <...> И то будет ваша великая армия» [107, с.109], чи присвятити себе служінню людям: «Но я люблю все. Мне ли тасовать ту старую, истрепанную колоду, что именуется человечеством? Не нравится мне эта игра» [107, с.111]. Жанровою особливістю роману є його «романтична антитетичність» (А. Мазін), коли образ героя вибудовується у протиставленні з персонажами, наділеними негативною семантикою. Прийом контрасту дозволяє авторо-

ві увиразнити конфлікт двох світів, довівши його до крайньої межі. Поруч зі своїм антиподом головний герой роману О. Гріна набуває більшої переконливості та художньої правдивості.

Антиподом Руни є ангелоподібна дівчина Таві, в якій Друд з першого погляду розгледів «особую песню» і запропонував допомогу: «С неторопливой, спокойной внимательностью, подобной тому, как рыбаки рассматривают и перебирают узлы петель своей сети, вникал он во все мелочи впечатления, производимого на него девушкой, пока не понял, что перед ним человек, ступивший, не зная о том, в опасный глухой круг. Над хрусталем взвился молоток» [107, с.122]. Сильовою особливістю роману є містичність, що характерна для художнього простору. Друд через декілька годин дивним чином дізнається про смерть роботодавця Таві, який згубно вплинув би на душевну чистоту дівчини. Розбещувач душ Торп помирає того ж ранку, коли Таві приїздить до Ліссу та знайомиться із головним героєм. Такий ланцюжок подій видається не випадковим, оскільки Друд змальований богоподібною істотою, здатною впливати на людські долі. Наприклад, Руна в пустому храмі схиляється перед зображенням богоматері з немовлям в надії знайти відповіді на свої запитання. Але божа благодать її не торкнулася, вона бачить як «сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. <...> улыбнулся ему Христос довольной улыбкой мальчика, видящего забавного дядю, и приветливо посмотрела Она» [107, с.158]. Тобто, християнські мотиви, що межують із містичними, витворюють складне неповторне полотно роману.

Містичні прояви пронизують весь змістовний шар твору. Незвичайність Друда відчувають не лише оточуючі його люди, але й на рівні інстинктів – тварини: в його присутності тремтять і виє собака-водолаз «с человеческими глазами: устремив их на Друда, он потянул носом, завыл и стал, пяясь, дрожать» [107, с.108], скаженіють коні. Героєві притаманна магічна здатність трансформувати реальність, що підтверджує його втеча з в'язниці: «В забвении часовой протянул руку, сбросил засов и, откинув черное окошечко двери, заглянул внутрь. Туман ликующей пустоты залил его; там сияли цветы и лица очаровательные, но что-то мешало ясно рассмотреть камеру» [107, с.103]. Образ Друда стає своєрідним символом Світла, покликаним допомагати людству.

Не випадково у фіналі роману з'являється Керівник, образ якого символічний (як і образ головного героя), проте наділений негативними рисами. Його першочерговим завданням стало знищення Друда, котрий не вписується в навколишній світ: «Он вмешивается в законы природы, и он сам – прямое отрицание их. В этой натуре заложены гигантские силы, которые, захоти он обратить их в любую сторону, создают катастрофы. Может быть, я один знаю его тайну: сам он никогда не откроет ее. Вы встретили его в момент забавы – сверкающего вызова всем <...> Но его влияние огромно, его связи бесчисленны. Никто не подозревает, кто он, – одно, другое, третье, десятое имя открывают ему доверчивые двери и уши» [107, с.188]. Монологічне мовлення другорядного персонажа актуалізує інтертекстуальні зв'язки, зокрема традиційний у світовій літературі міф про диявола, що несе спасіння людству. Друд протистоїть Керівникові й успішно обходить його пастки, «смеясь, переходит границу, раскинутую страшной охотой», перемагає ворога.

Письменник детально портретує антипода Друда не лише крізь ракурс автора-наратора, але й крізь ракурс бачення другорядних персонажів. Руна побачила чоловіка, «обратившего к ней полуприкрытый взгляд узких тяжелых глаз», «вокруг скул темного лица виселись седые, падающие локонами на грудь волосы, оживляя восемнадцатое столетие» [107, с.187]. Обличчя було похмурим і нагадувало славетну посмішку Джоконди: таке обличчя «могло бы заставить вздрогнуть, если напевая, обернуться к нему» [107, с.187]. Автор зображує невідомого чоловіка поза часом і простором, універсальним типом з негативною семантикою, що є духовним антиподом головного героя.

Розв'язка сюжету є несподіваною і трагічною і характеризується вільним наративом, тобто таким, що потребує читачького домислення: Руна після розмови із Керівником безцільно блукає містом і бачить людину, котра розбилась при падінні з висоти. Дівчина впізнає Друда й відчуває полегшення: «О нет! Вот он – враг мой. Земля сильнее его; он мертв, мертв, да; и я вновь буду жить, как жила» [107, с.191]. З часом вона виходить заміж за Квінсея, котрий повертає героїню до життя, і страшні спогади більше не турбують її, а залишаються лише мареннями дитинства.

Фінал роману не піддається однозначному трактуванню. Героїня впізнала в померлому чоловікові Друда, утім, детальний

аналіз тексту вказує на те, що Руна могла й помилитися: «В этот момент девушка была совершенно безумна, но видела, для себя, с истиной, не подлежащей сомнению, – того, кто так часто, так больно, не ведая о том сам, вставал перед ее стиснутым сердцем» [107, с.192]. Руна переживає катарсис, перероджується і стає новою особистістю, здатною відчувати, «чем дышит и живет человек, когда судьба благоприятна ему» [107, с.192], вільною від нав'язливої ідеї завоювання світу.

Творчості О. Гріна притаманний глибокий психологізм. Автор досліджує стани людини під час нервових зривів, коли несподіваний збіг обставин загострює чуттєвість особистості і вона починає сприймати дійсність не раціонально, а інтуїтивно. Згідно з філософсько-естетичною концепцією О Гріна, деякі люди здатні переживати «ключові моменти» перехідного стану, коли межі реальності розмиваються і люди отримують надприродні здібності, особливу здатність відчувати світ. У романі «Блестящий мир» майже всі герої переживають такі моменти: на Руну політ Друда справив настільки сильне враження, що вона на межі реального та ірреального перебуває протягом усієї оповіді. Марення й галюцинації визначають внутрішній стан героїні.

Своєрідність гріновської метафізики виявляється в сцені розмови Руни з психіатром Грантомом, до якого героїня звернулася за допомогою. Його психологічна теорія ґрунтується на тому, що можливості людини визначаються не розумом, а нервовою емоційною сферою: в майбутньому, можливо, слово витіснить думка, а людське спілкування буде відбуватися на іншому, більш довершеному, комунікативному рівні, коли «исчезнут все условные преграды и средства общения» [107, с.152]. Грантом вибудовує цілу теорію, згідно з якою людина може існувати в кількох іпостасях. За його словами, справжні реальності «вездесущи, как свет и вода» [107, с.153]. Слова психіатра сприймаються неоднозначно: чи то одкровення мудреця, що пізнав таємницю світобудови, чи то марення божевільного. Руна не може пояснити, хто перед нею: лікар Грантом чи «Хозиреней» з іншої реальності, вона відчуває, що «он говорил то, именно то, и она не разгадала его особой минуты» [107, с.154].

Художнім втіленням гріновської метафізичної концепції, що вкладена в уста лікаря Грантома, є головний герой роману Друд, котрий порушує закони світобудови і показує людству «Страну Цветущих Лучей». Природа надзвичайних здібностей

персонажа залишається невідомою, однак у розмові зі Стеббсом згадується випадок, коли Друд «лежал при смерти, а ты сидел возле меня и капал в ложку сомнительное изобретение доктора Мармадука» [107, с.113], тобто «Двойная звезда» теж пережив «особливий момент» переходу між реальностями, і в результаті, можливо, був наділений особливим даром. Друд – самотник, що перебуває у стані «духовної ізоляції», мандрує світом, ніде надовго не затримуючись. Тому допомога Руни у в'язниці була для нього несподіваною, дала надію на нові стосунки, які, через корисливі прагнення дівчини закінчилися, так і не розпочавшись.

Філософський та психологічний підтекст твору зумовлює активне звернення письменника до художньої символіки. На думку О. Козлової, символ стає для письменника не лише «вершиною художнього узагальнення, але зазвичай і вихідним творчим поштовхом, а також кінцевим сенсом, що визначає змістовну глибину його творів» [171, с.7]. Оповідь у романі вибудовується довкола головного героя, який стає ключовим структуроутворювальним компонентом художньої системи. Образ Друда слугує створенню романного цілого, поєднуючи в собі позиції автора і персонажа. Головний герой стає своєрідним символом свободи, спокою, непокори, він наділений відповідними архетипними рисами.

Символічною в романі є не лише образна система, але й назва твору «Блистающий мир» (слова із пісні головного героя та світ, який він намагається створити), розділів («Опрокинутая арена», «Улетающий звон», «Вечер и даль», що відтворюють основні етапи життя героя), епіграф (фраза Дж. Свіфта: «Это – там...» може тлумачитися двояко) та фінал твору, який теж відзначається символічністю.

Особливістю роману О. Гріна є часова дискретність. Загалом час у романі незвичайний: він протікає не лінійно, а фрагментарно, перериваючись, а потім знову відновлюючись в нових точках простору. У сюжетному часі домінуючим є мотив мандрів головного героя, який з'являється у певних топосах, беручи участь у сюжетотворенні. Поява героя в цирку, у в'язниці, вдома у Руни, на башті маяка, змаганнях літаючих апаратів, у спілкуванні з Руною певним чином перериває час, оскільки події мозаїчно змінюються, вибудовуючи сюжет. Символічне значення в романі має темний період доби. Саме у вечірній час відбуваються основні події: виступ Друда у цирку, зустріч з Руною

та відмова в допомозі, що спричинило тяжку душевну хворобу, знайомство з Таві, а також сцена ідентифікації головного героя у померлому чоловікові.

Автор нерідко уповільнює, а то й зупиняє час. Письменник відтворює до найменших подробиць виступ героя у цирку, дає оцінку події з точки зору другорядних персонажів. Роман починається із ознайомлення з афішею, яка спричинила фурор у містечку, потім авторська увага переключається на інтерв'ю з директором цирку «Солейль», який змальовував свої враження від знайомства з головним героєм. Такий композиційний прийом зближує жанр твору із кінематографією, для якої характерна візуалізація та акцент на деталі.

Сюжетний час перебуває у тісному зв'язку із наративним, який значно прискорює сюжетний. Події роману відтворюються кількома оповідачами: Друдом, Руною і Таві, однак висвітлюються – крізь призму авторського світобачення. Наприклад, досить експресивно описуються враження Руни від тріумфального виступу Друда і детально аналізується її стан після відмови «Двойной Звезды» разом підкорити світ. Автор переповідає сни, видіння, галюцинації героїні, детально відтворюючи особливості нервового розладу. Акцентується увага на її співпраці з психіатром, який вибудовує цілу теорію хвороби героїні.

О.Гріна можна вважати зачинателем жанру «фентезі» в російській літературі. Такої точки зору дотримуються й сучасні дослідники, зокрема К.Строева, О.Ковтун та ін. Письменник створює авторський фантастичний світ, що є різновидом світу художнього. Попри те, що О.Грін не визнавав себе фантастом, все ж літературознавці вказують на наявність у творчості автора фантастичних елементів (В.Хрульов, Т.Загвоздкіна, А.Лопуха, Л.Григорьева та ін.). Фантастичний світ О. Гріна відрізняється від реального, він топографічно визначений, має свою історію, свої морально-етичні координати. Основою світобудови письменника є магічна, чарівна атмосфера, де діють містичні сили. У творах О. Гріна, як і у представників жанру «фентезі», велике значення має внутрішній психологізм, багато місця відведено психологічно точному відтворенню характерів і стосунків між персонажами. Романний герой наділений здатністю проникати за межі реального, чути те, чого не чують інші, передбачати майбутнє. Перелічені особливості змальовують персонажа не

лише в неоромантичному стилі, але й наділяють фантастичним ознаками, характерними для літератури «фентезі».

Таким чином, фантастичне у Гріна, на відміну від попередніх зразків, тісно пов'язане з містичним, тобто таким, що виходить за межі нормативних уявлень про світ, природу і людину. Грін створює фантастичні характери, в основу яких покладено дивне, таємниче, ірраціональне. Автор акцентує нездатність розуму усвідомити багато із того, що відбувається з людиною. Ірреальна складова домінує в романах «Бегущая по волнам» і «Блистающий мир» О.Гріна, жанр яких ми визначаємо як містично-психологічні романи-міфи, що наближаються до жанру «фентезі». «Грінландія» О. Гріна відрізняється від реального хронотопу, вона топографічно визначена, має свою історію, морально-етичні принципи. Художній час у романі «Бегущая по волнам» замкнений, історично недостовірний, хоча й даються певні натяки на хронологію подій. У «Блистающем мире» час характеризується дискретністю і фрагментарністю. У художнього просторі романів визначальним стає внутрішній психологізм, психологічне портретування, імпресіоністичне характеротворення. Основою часопростору є магічність, з якої виходять відповідні мотиви: надлюдини, що наділена природними можливостями, мотив таємниці, дива, мандрів, спасіння, мотив моря, пам'ятника («Бегущая по волнам»), мотив світла – темряви («Блистающий мир»). Романний герой стає стрижевою постаттю, наділеною здатністю проникати за межі реального, впливати на нього, передрікати майбутнє, що ріднить його із героями фентезійної літератури. Для сакрального простору романів характерна наявність символічних проявів, як-от: запутаність, незрозумілість сюжетних переміщень, рухливість меж, розчленування та поєднання просторів, рух у колі тощо. Просторова символіка виконує сюжетоутворювальну та характерологічну функцію та актуалізує образи-символи, домінантними серед яких є образ Фрезі Грант (символу свободи, мрії, постійного руху, нездійсненого) та образ Друда (символу світла), що змальований за принципом «романтичної антитетичності» (А. Мазін). Звернення до міфопоетичної традиції дозволяє побачити дійсність у новому ракурсі, спроектувати майбутнє, а також надає оповіді універсального характеру. Міфологічні мотиви є визначальними в романах. Письменник майстерно витворює індивідуально-авторський міф, у якому в символічній формі закладений код сучасності.

Російська література початку ХХ століття означена появою фантастичного роману, який у 1920-х роках окреслюється в окремий жанр. До даного періоду фантастика слугувала додатковим дієвим прийомом, що використовувався поодиноким та допомагав втіленню авторського задуму. Вже із 20-х років ХХ століття фантастика стає тим жанром, у якому відтворювалися надії та сподівання як письменників-емігрантів, так і митців, які представляли літературу метрополії. Знаменною у розвитку фантастичного роману є поява творів О.Толстого та О.Беляєва, які вважаються зачинателями російського фантастичного роману.

Дослідники неодноразово вказують на значущість образної системи у фантастичному романі, однак детальний аналіз даного різновиду дає змогу говорити про домінантне становище хронотопу у жанровому наповненні модифікацій. Домінантними у даних різновидах є фантастичні хронотопи, на яких ґрунтуються сюжети творів, що стають проекцією реальності («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина» О.Толстого, «Последний человек из Атлантиды» О.Беляєва, «Бегущая по волнам» О.Гріна тощо). Топоси у даних типах детально виписані та конкретизовані (Соацера, Лузиазира, Азора в «Аэлите» О.Толстого, Атлантида в «Последнем человеке из Атлантиды» О.Беляєва, Плутонія в однойменному романі В.Обручева, Ліс і Гель-Гью в «Бегущей по волнам» О.Гріна тощо). Взаємозв'язок реального хронотопу та ірреального припускає амбівалентне прочитання тексту, що репрезентується саме читачем («Гиперболоид инженера Гарина» О.Толстого, «Плутония» В.Обручева). Фантастичний хронотоп продукує створення альтернативної історії розвитку суспільства, яка ґрунтується передовсім на авторському міфі («Плутония» В.Обручева, «Последний человек из Атлантиды» О.Толстого).

Фантастичний хронотоп перебуває у тісному взаємозв'язку із історичним (іноді вигаданим) та соціально-побутовим, що особливо детально виписаний автором задля візуалізації художнього простору. Тріада хронотопів впливає на однорідність часопростору. В залежності від домінування того чи іншого хронотопу, часопростір романів то звужується до побутового, то розширюється до всесвітнього, то характеризується універсальніс-



тю, невизначеністю. Оніричні мотиви в означених модифікаціях зустрічаються досить рідко, оскільки принцип побудови часопростору від початку передбачає наявність ірреальності, у якій «кодується» дійсність. Часом у фантастичний хронотоп органічно вплітаються містичні мотиви (дива, таємниці, «морського диявола» тощо), що додають простору додаткової ірреальності («Бегущая по волнам», «Блистающий мир» О.Гріна, «Человек-амфибия» О.Беляєва тощо). Константними стають філософські, соціальні мотиви (надлюдини, таємниці, театру, ляльки тощо), що розростаються до загальнолюдського рівня та символізують людські вади.

Художній час у фантастичному романі має умовний характер. Авторами хоча й окреслюється хронософія, однак ірреальність буття не допускає ґрунтового датування. Сюжетний час даних модифікацій відзначається дискретністю. Композиційний прийом затримки розвитку сюжету – ретардація (використання ліричних вставок, екскурси у минуле, описи (пейзаж, інтер'єр, портрет), передісторії, спомини героїв тощо), проявляючись у сюжетному часі, змушують його уповільнюватися та перериватися.

В основу фантастичних романів покладено авторський міф, що є визначальним у сюжеті і творить художню реальність, підпорядковану певним онтологічним законам. Звернення до міфопоетичної традиції (міф про Зірку Морів, міф про Ікара, про пошуки «землі обітваної», «повернення блудного сина» тощо) дозволяє побачити дійсність по-новому та надає оповіді універсального характеру. Трансформується міф у фантастичний роман декількома способами: за допомогою образу-символу, що наділений незалежним буттям та змінює реальність (романи О.Гріна, «Человек-амфибия» О.Беляєва), через хронотопічну складову, покладену в основу фантастичної реальності, в якій побутують виведені до міфологічних персонажі («Последний человек из Атлантиды» О.Беляєва, романи О.Толстого).

Індивідуально-авторський міф у фантастичному романі часом ґрунтується на народній традиції: використанні сюжетних схем (позитивний – негативний герой, мандрівка героя за чимось незвіданим, випробування героя), мотивній структурі (мотиви добра – зла, мотив таємниці, мотив кохання, лабіринту, дива тощо), що залучає фольклорно-міфологічний матеріал. Даним модифікаціям притаманна наявність казкових помічни-

ків, здібностей чи чарівних предметів, які допомагають герою у здійсненні задуму (таємнича сила Фрезі Грант, здатність Друда до польотів, наявність зябер у Іхтіандра, гіперboloїд інженера Гаріна, космічний апарат у Лося і Гусева тощо).

Наративна складова романів даного типу характеризується неоднорідністю, що передбачено передовсім ірреальністю хронотопу. В основі наративного бачення лежить ракурс автора, оскільки саме з цієї просторової площини подаються події і твориться індивідуально-авторський міф. Гетеродієгетичний наратор в екстрадієгетичній ситуації (Ж.Женет) розповідає історію, в якій він участі не бере – саме такий принцип лежить в основі фантастичного роману. Іноді наративна складова змінюється, оскільки до авторського голосу долучаються голоси персонажів, світовідчуття яких дозволяє суб'єктивно оглянути ірреальний часопростір. Недієгетичний наратор здатен впливати на художній час фантастичного роману, «розсувати» фабульний час, ретардувати сюжетний за допомогою ліричних відступів, наукових дискусій, пейзажних замальовок тощо. Романи даного типу характеризуються вільним наративом, тобто таким, що потребує читацького домислення, оскільки фінал творів не передбачає закінчення репрезентованої у романі історії.

Невід'ємною складовою романів даного типу стає авантюрний чинник, оскільки сюжетні перипетії розгортаються саме за пригодницькою схемою. Даний прийом допомагає всебічно оглянути фантастичний часопростір, а герой, уособлення певної фантастичної моделі, впливає на амбівалентність сприйняття. Авантюрна складова продукує мотиви мандрів, дороги, що є константними у даних різновидах, визначаються «лабіринтністю» простору та свідомості персонажів і передбачають «розмаїття топосів», ностальгію, спогади, еволюцію героя. Часом на авантюрний стрижень фантастичного роману накладається детективний сюжет, що провокує появу фантастично-детективного роману («Гіперboloїд інженера Гаріна» О.Толстого, «Человек-амфибия» О.Беляева тощо).

Для даного різновиду константною є міжжанрова дифузія, зокрема кінематографічні прийоми (принцип монтажу, принципи «загального» та «індивідуального» плану тощо), що полягають у ґрунтовному висвітленні певних подій, дозволяють письменнику подати найбільш значущі сюжетні ходи та акцентувати увагу на монологічно-діалогічному мовленні, у якому, зазвичай,

приховується жанровий зміст. Образна система портретується відповідно до вимог кінематографічного жанру: укрупнюються та деталізуються портретні характеристики, що призводить до зниження значущості психологічної складової, яка менше представлена у різновидах даного типу. Винятком стають твори О.Гріна, у яких є константним внутрішній психологізм, психологічне портретування, імпресіоністичне характеротворення, що впливають на визначення жанру. Жанровою особливістю романів даної модифікації стає композиція, вибудована за принципом кіносценарію, що покликано вимогами означеної доби.

## ПІСЛЯМОВА

Роман, що є неканонічним жанром, постійно оновлюється, розвивається, трансформується, тобто перебуває в неперервному становленні. Характерною особливістю російського роману початку ХХ століття стає широта проблематики (філософської, релігійної, історичної, психологічної), інтегрованої в естетичному аспекті, що виявилася по-різному в модифікаціях роману. Жанр роману визначає структурна організація, у якій певні елементи стають домінантними. Домінантність позиції кожної структурної одиниці визначає модифікацію роману. Спираючись на жанрово-стильові особливості роману, хронотоп та нарративні стратегії, констатуємо, що у російській літературі початку ХХ століття активно функціонують біографічна (автобіографічна), історична, соціальна, сатирична романні форми, а також роман-міф, роман-антиутопія і фантастичний роман. Модифікацію романної форми визначають жанрово-стильові константи та домінанти, притаманні кожній окремій великій жанровій формі.

Домінантним у жанровому наповненні романних форм початку ХХ століття стає хронотоп: реальний (що залучає реалістичні часопросторові орієнтири) та ірреальний (що характеризується примарністю, химерністю, умовністю, ірраціональністю, оніричністю, наявністю просторово-часових зсувів). У творах із реальним хронотопом домінує історично-правдоподібний просторово-часовий шар, біографічний, календарний час, романний герой є представником відтворюваної доби та органічно в неї вписується. Різновидами даного типу є автобіографічний, біографічний, соціальний, історичний, сатиричний роман.

Тип роману з ірреальним хронотопом відзначається складнішою часопросторовою площиною, яка виконує характерологічну, імагологічну, динамічну та сюжетоутворювальну функцію. Часопросторовий шар характеризується рухливістю, залученням міфологічних, містичних елементів, що відіграють значну роль у сюжетотворенні. Типи романів із ірреальним хронотопом поділяються на автобіографічні, біографічні, фантастичні, романи-міфи та романи-антиутопії. Хронотопи у даній модифікації різняться ступенем ірреальності: у деяких творах ірреальна складова є константною та впливає на жанровий зміст твору, визначаючи особливості індивідуального стилю автора, в інших – стає домінантною та такою, що впливає на стиль періоду чи доби загалом. У даних різновидах має місце розмивання жанрових кордонів, інтерпретація їх через активну комплікацію з «непрозовими» формальними елементами (використання ліризму, наявність елементів роману «плину свідомості», залучення публіцистичних інтонацій тощо). У модифікаціях з ірреальним хронотопом константними є такі структури, що залучають міфопоетику, складні комплекси-цикли, оформлені не лише базовими протосюжетами, а всім спектром подальших культурних інтерпретацій і сутнісних трансформацій, що відбуваються з протосюжетами в літературній діяхронії.

У жанровій структурі романних форм початку ХХ століття значне місце відіграють наративні стратегії, оскільки розповідь дає можливість онтологічно синтезувати весь попередній культурно-естетичний досвід у матриці змістовно значущих одиниць, які сплітаються в химерні комбінації смислів і таким чином витворюють не лише фікційний стосовно описуваного, але цілком реальний і пізнаваний на чуттєвому рівні світ асоціацій, символів, вражень. Призначення наратора зумовлюється його посередницькими зусиллями: затемнювати авторську інтенцію задля створення ілюзії всеможності читача, а також мимоволі коригувати процес як сприймання, так й інтерпретації прочитаного. Для біографічного (автобіографічного) роману з ірреальним хронотопом характерна наявність автора-наратора, від імені якого ведеться оповідь. Нараторові не притаманна ані пластична оформленість, ані характерологічна завершеність, однак даний образ стає «стрижнем» оповіді, свідомість якого витворює реальний чи ірреальний шар. З часом дана модифікація набуває глибокого синтетизму, де реальний та уявний простір

перебувають у тісному взаємозв'язку, часом неподільному. Прикметною є позиція наратора в біографічному романі В.Набокова «Дар», де поєднуються різночасові хронотопи, яким притаманна множинність фокалізацій. Чергування-поєднання авторського і персонажного ракурсів актуалізує прийом літературної гри при створенні авторського образу в романному тексті та виключає настанову на «правдивість». Таке зміщення нараторського ракурсу надає подіям багатоаспектного висвітлення, спричиненого ірреальністю сприйняття.

У соціально-історичному романі ракурс наратора, що стає голосом автора, проглядається не лише в імагогічному вимірі, але й втілює жанровий зміст, який прихований передовсім у діалогічно-монологічному мовленні. У даних різновидах константними є ліричні відступи, спроектовані авторською свідомістю, біблійні, екзистенціальні мотиви. У романах із реальним типом хронотопу суб'єкт мовлення зазвичай психологічно близький авторові, тому фокус автора є домінантним у даних модифікаціях.

У фантастичних романах наратор виконує передовсім імагогічну функцію, оскільки ним твориться новий, відмінний від реального світ, топографічно визначений і детально промальований. У фантастичному романі оповідний шар ґрунтується на міфологічних уявленнях автора-наратора, свідомість якого вибудовує фантастичну реальність. Ракурс автора збігається із ракурсом героя (чи ракурсом «дійсності») та ґрунтується на науковій гіпотезі, наукових спостереженнях, містичних проявах.

Наратор є чинником, що впливає на формальну складову романного тексту, оскільки саме від форми викладення матеріалу часом залежить жанрова модифікація. В історичному романі наратор здійснює екскурс в минуле, ретроспективно відтворює дійсність. За схожим принципом вибудовується й автобіографічний роман, коли наратор зазирає в минуле задля його увіковічення. У романах-антиутопіях невизначеність наратора сприяє риторичності прози та актуалізує формальну складову (форма щоденника, сповіді, роману в романі, роману-мандрівки), що впливає на суб'єктивізм оповіді.

У романних полотнах початку ХХ століття простежується нашарування різних оповідних шарів, основним із яких є авторський, оскільки саме ракурс автора стає визначальним у структурі текстів. Голосу автора підпорядкований голос героя,

який, однак, може різнитися від авторського та сповідувати інші ідеали (Є.Замятін «Мы», Ф.Сологуб «Мелкий бес» та ін.). Для літератури початку ХХ століття характерна наявність «проблемного» романного героя, котрий перебуває в конфлікті з дійсністю, з якою водночас нерозривно пов'язаний, характеризується амбівалентністю, що полягає у дезорієнтації в просторі, втраті життєвих орієнтирів (М.Арцибашев «Санин», М.Горький «Жизнь Клима Самгина», Ф.Сологуб «Мелкий бес», А.Белий «Петербург» та ін.). Крім голосів автора і персонажа, в романах даного періоду потужно звучить «голос дійсності», покликаний різнобічно відтворити сюжетні перипетії. Цей наративний шар довершує романну ситуацію, характерну передовсім для епічних полотен (Д.Мережковський «Христос и Антихрист (Петр и Алексей)», М.Горький «Жизнь Клима Самгина», О.Толстой «Петр Первый» та ін.).

Романні форми в російській літературі початку ХХ століття відзначаються значним синтетизмом, що виявляється на жанровому рівні. Аналіз жанрово-стильового наповнення творів дозволив виокремити певні ознаки, що стали константами чи домінантами означених текстів. Структурні складники можуть бути провідними у різних типах романів, зокрема автобіографізм стає домінантним не лише в автобіографічному романі, але й у соціальному, для якого характерна суб'єктивність, що передається крізь експресивну стилістику твору. Історизм стає домінантним не лише в історичному романі, але й в автобіографічному, біографічному, соціальному, оскільки дозволяє правдоподібно відтворити особливості буття романного героя в певній історичній ситуації. Незалежно від того, який період відтворюється, константною складовою стає історизм, що варіюється в залежності від суб'єктивізації оповіді. Наприклад, історичний роман, зображуючи події минулого, залучає фактичний матеріал (нотатки, щоденники, записки тощо), які документально точно відтворюють риси доби. З часом достовірність оповіді змінюється художньою вигадкою, спроектованою фокусом наратора (Д.Мережковський, О.Толстой та ін.), достовірність та історизм межують із «ліричною» правдою. Стилістика історичних романів характеризується неоднорідністю, на зміну складному «вігіватовому» стилю приходять «простий склад», зрозумілий читачеві сучасної авторіві доби. Відповідно випишується й діа-

логічно-монологічне мовлення, що має відповідати розмовному стилю того часу.

Історизм стає невід'ємною складовою автобіографічної прози, яка на початку століття тяжіла до документалізму, фактографізму, точності у викладенні матеріалу, самоаналізу та самоспостереження (В.Короленко, М.Горький). З часом автобіографічний роман стає тим жанром, у якому проглядається синтез філософії, міфології, мистецтва, релігії, побуту, домінантним стає психологізм, що виявляється на всіх наративних рівнях. Реалістичність простору змінюється «ретро-картинами» (екзистенціальними, романтичними, ностальгічними) та «синхрон-картинами» (термін О.Резник), що тяжіють до ірреального хронотопу. Психологізм є домінантним не лише на змістовному рівні, але й на формальному, виводячи романну форму до рівня симфонії (А.Белій), роману «плину свідомості» (І.Бунін). Дана форма набуває ознак «Я»-роману, літературного явища, до якого належить широкий спектр інтровертивної літератури, яка частково охоплює й перетинається з автобіографічно-сповідальною і психологічною прозою, чи суміжною з нею за авторським дискурсом, літературно-художніми та світоглядними позиціями письменників, їхніми творчими інтенціями, способами сприйняття й естетичного відтворення дійсності. Типовими ознаками даного різновиду стають: чітко виражена інтровертивність і суб'єктивність авторської позиції, авторефлексивність і самоаналітичність письменника, специфічність його світосприйняття, індивідуальний стиль, спосіб мислення тощо. Дані властивості визначають «я»-доцентрованість авторського дискурсу, коли незалежно від особи наратора письменник, експлікуючи власний життєвий (психічний, духовний, фізичний) досвід, розкриває свій внутрішній світ.

У біографічному романі автобіографічна складова зникає, однак тенденція до послаблення історизму та посилення психологізму зберігається. У російських біографічних полотнах початку ХХ століття константною є історична складова, оскільки саме романний герой стає об'єктом оповіді. Особистісні характеристики романного героя укрупнюються, його життєва позиція немовби виноситься на обговорення. У художніх текстах даного періоду актуалізується поняття «проблемний герой» (термін Д.Лукача), що відзначається життєвою невизначеністю та особистісним невдоволенням. Різновидами біографічного роману



є романи-ідеї (М.Арцибашев), романи-портрети (Л.Андрєєв), романи-сповіді (І.Шмєльов), романи-діалоги (М.Горький), у них укрупнено риси особистості й деталізовано певні сентенції. З розвитком літературного процесу біографічний роман набуває міфологічних рис і перебирає ознаки «житійного» або «духовного» роману, у якому історична складова втрачає конкретність і набуває універсальності. Домінантним є показ становлення особистості, її психологічної ініціації, що призводить до риторичності прози (І.Шмєльов, Л.Андрєєв, В.Набоков).

У соціально-історичному романі доміантним стає суб'єктивізм оповіді, оскільки даний різновид представлений романами постреволюційного періоду. Суб'єктивізм, і, як наслідок, психологізм визначають жанрову модифікацію роману. Історична складова відтворена досить суб'єктивно, оскільки автобіографізм впливає на ракурс бачення автора-наратора, чий фокус позиціонується ієрархічно вище, аніж героїв-нараторів. У романних формах даного різновиду стильовою доміантою стає комплекс філософських проблем, що позиціонуються крізь релігійний чи екзистенціальний модус, мають статус «вічних» і осмислюються автором протягом усієї оповіді (І.Шмєльов, В.Вересаєв, М.Булгаков та ін.).

Безпосередньо сатирична складова у романних формах даного періоду з'являється лише в 20-х роках ХХ століття, що викликано передовсім соціально-політичними умовами. Гумористичний роман (А.Аверченко) створювався за межами держави і характеризується значною часткою автобіографізму, у той час, коли сатирично-авантюрний роман (І.Ільф та Є.Петров) мав на меті відтворити історію «пікаро», крізь ракурс якого панорамно відтворюється російська дійсність. Історична складова в даному різновиді є константною, однак риси дійсності у виразнено дещо гіперболізовано, у відповідності до особливостей жанру авантюрного роману.

Спираючись на ідеї М.Бахтіна, Д.Лихачова, Ю.Тинянова, відзначаємо, що архітектоніка в романах А.Бєлого, Ф.Сологуба, Л.Андрєєва глибинно пов'язана з міфопоетичною структурою, яка специфічно в ній реалізується. Емблематичний ряд веде читача до символу, спираючись на уяву, враження і підсвідомість. У цьому випадку є підстави говорити про роман-міф, який характеризується частковим залученням ірреального хронотопу, оскільки сюжет визначає реалістична складова, доповнена ін-

дивідуально-авторським міфом (А.Белый, Ф.Сологуб). Даний тип можна назвати «романом свідомості», в якому обставини існують в якості внутрішнього життя героїв, ліризуються, від чого емпірична картина світу, його «багатошарова» змістова перспектива розгортається уже в свідомості читача. Особистість у творах символістів не наділена цілісністю, існує на кількох ієрархічно співвіднесених рівнях. Герой в даному типі роману завжди «онтологізований», піднятий на рівень Світу в цілому. Так, герой А.Белого творить із свого життя містерію, бере активну участь у вирішенні долі людства і світобудови, його «космічне Я» вбирає в себе біографічну і (автобіографічну) конкретику індивідуалізації. Значне місце в даному різновиді посідає соціально-побутовий хронотоп, у якому залучено історичну складову, що доповнюється фольклорно-міфологічними мотивами, які стають домінуючими в даних романних формах. Авторський міф впливає на соціально-побутовий хронотоп, спроектований героями-деміургами через побутовий та оніричний модус. Дана реальність є напівмістичною, напівреальною, стаючи проявом свідомості деміурга. У даних різновидах суспільно-політичні та особистісні проблеми доводяться до рівня універсальних, таких, що потребують філософського осмислення. Специфічна функція хронотопу в художній системі роману-міфу виявляється в його поліморфній ізотропності. Так, художній простір реалізується в символічних формах із широким діапазоном модифікацій. Символічні форми часу виникають в романах за рахунок контамінації різноманітних схем, які підпорядковуються дихотомічній системі: час – особистість – заперечення часу.

Романи-антиутопії вибудовуються за різними принципами, мають відмінні хронотопи (фантастичний, соціально-побутовий, історичний, «вічний», особистісний), події розгортаються у різних часопросторових площинах, жанрові константи докорінно різняться: автокоментування, риторичність (діалог із читачем), суб'єктивізм («Мы» Є.Замятіна), фольклорно-релігійне підґрунтя (мотиви смерті, занепаду, туги, нудьги, сну, розкопаної могили та ін.), гіперболізація, гротескна образність, особлива стилістика, алегоризм, абстрагування («Чевенгур» А.Платонова), міфологізм, сатира, різночасовий хронотоп (поєднаний за принципами «монтажу», «колажу», повторів, що реалізуються крізь дзеркальні паралелі та лейтмотивну систему (наприклад, «Мастер и Маргарита» М.Булгакова)), мотиви зане-

паду, смерті, циклічна колоподібна структура, часопросторова замкненість («Приглашение на казнь» В.Набокова). Загалом романи-антиутопії завдяки переосмисленню фольклорно-релігійного матеріалу, гіперболізації, гротескної образності, особливій стилістиці, широкій алегорії, абстрагуванню, мотивній структурі, «кодуються», а їхня рефлексія потребує рецепції. У даних типах роману крізь позицію наратора подається авторське бачення буття, причому оповідач часто знаходиться на душевному роздоріжжі, що спричинює риторичність прози. Формальна складова роману, як-от: форма щоденника, роман в романі, роман-мандрівка, витворює часову дискретність, що впливає на суб'єктивізм оповіді, та дозволяє зацентрувати увагу на процесі творення тексту та еволюції героя-наратора загалом. Складна синтетична природа романів-антиутопій дозволяє віднести їх до метажанрів, стійких інваріантів моделювання світу, локалізованих у межах певної культурної доби. Дані твори, хоча й мають різножанрове наповнення, однак підпорядковані одній матриці, що має глибокий філософський підтекст, який характеризується вільним наративом.

У метаромані, представленому романом-міфом Л.Андреева «Дневник Сатаны» та романом-антиутопією В.Набокова «Приглашение на казнь», значно активізується особистісний хронотоп, оскільки романний герой перебуває у постійному пошуці відповідей на «риторичні» питання. Ірреальність хронотопу дає можливість уважливим внутрішню складову особистості, розкрити природу психологічних зрушень, дослідити еволюцію свідомості. Підсвідомість персонажа еволюціонує, що призводить до активізації особистісного хронотопу (Л.Андреев, В.Набоков та ін.). У даних типах роману роль соціально-побутового хронотопу зменшується, залучаються абстрактні чи «вічні» топоси, що дозволяє акцентувати увагу передовсім на психологічній складовій. У даних різновидах визначальною є форма оповіді: щоденник (Л.Андреев), сповідь (В.Набоков), що актуалізує особистісний хронотоп. Особистісний хронотоп передбачає трансформацію свідомості героя під тиском певних обставин. У даних модифікаціях дане перетворення детально занотовується та виноситься на розгляд реципієнта. Значущими стають філософські (надлюдини, душі, сенсу життя тощо), релігійні (кінця світу, страшного суду тощо), екзистенційні (мовчання, самотності, відчуження, смерті, сирітства) мотиви, що дозволяють всебічно

проаналізувати етапи становлення особистості. У даній модифікації актуалізуються театральні мотиви: карнавалу, гри, маски, ляльки, що відтворюють антиутопічний простір, котрий стає розлогою метафорою людського існування в абсурдному метафізичному світі загалом.

Фантастичний роман, що входить до типу роману з ірреальним хронотопом, у постреволуційний період особливо актуалізується, оскільки примарний хронотоп «кодує» дійсність, яка позначалася складним соціально-політичним протистоянням. У даній модифікації присутній розважальний елемент, який позначається й на хронотопі означених творів. У даному різновиді переважають екзотичні хронотопи, з реальним локусами, однак змальованими романтично, утаємничено (А.Беляев, О.Толстой, О.Грін та ін.), із залученням візуалізації. Часом соціальна складова в даному різновиді поступається місцем екзотичній, що ґрунтується на наукових інноваціях (В.Обручев). Домінантним стає екзотичний хронотоп, покликаний згладити недостовірність оповіді, що ґрунтується на авторській вигадці. Жанровим стрижнем даного типу роману є його науковість, що передбачає актуалізацію евристичного поля (сюжетною особливістю є наявність наукових розвідок, схем, описів, що супроводжують фантастичні відкриття). Задля детальнішого зображення художнього простору, у даному різновиді роману залучаються слухові, зорові, нюхові рецептори, що сприяють візуалізації часопростору. У певних модифікаціях фантастичного роману відсутні соціальні конфлікти, вони побудовані за принципом мандрівки, яка актуалізує просторово-часові мотиви: шляху, мандрів, героя-мандрівника. Авторська увага зосереджена на пригодницькій складовій та описовості вражень героїв від побаченого. Романні форми О.Гріна тяжіють до «ненауковості», оскільки ґрунтуються на фантастичному хронотопі, що залучає містичний матеріал. У даній модифікації фантастичний хронотоп топографічно визначений, наближений до реальності, наділений морально-етичними характеристиками. Герой бачиться надлюдиною, наділеною надможливостями, здатною визначати майбутнє, що ріднить його із героями фентезійної літератури. Ґрунтовне відтворення екзотичного хронотопу в фантастичних романах сприяло зародженню нових різновидів романних форм, характерних для ХХ століття, зокрема космічного роману, альтернативної фантастики, детективно-фантастичного роману,

фентезі тощо. Романи даного типу тяжіють до міжродової дифузії, що породжує модифікації: романи-монтажі, романи-кіно-сценарії, романи-пародії, романи-картини.

Загалом російська література початку ХХ тяжіє до романних форм з реальним хронотопом, однак з часом соціально-побутовий, історичний хронотоп втрачають актуальність та набирають рис ірреальності, де панують інфернальні сили, викликані свідомістю романного героя. З часом така форма реальності стає домінантною у великих жанрових формах, що сприяє модифікації хронотопів. На зміну соціально-побутовому приходять фантастичний, міфологічний, екзотичний хронотоп, який і визначає жанрово-стильову організацію творів. З розвитком літературного процесу набирає значущості особистісний хронотоп, що призводить до актуалізації філософських проблем, які для героя задають параметри й обрії романного буття. Початок ХХ століття ознаменований появою нових міжжанрових форм (роман-повість, роман-есе, роман-міф, роман-притча), жанрово-родових (роман-епоса, роман-симфонія, роман-містерія, роман-кіно-сценарій), жанрово-стильових (роман-сповідь, роман «плину свідомості», роман-ретроспекція, роман-колаж, роман-портрет, роман-монтаж, роман-гіпотеза) модифікацій.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдуллина Г.А. О композиции романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / Г. А. Абдуллина // Поэтика русской советской прозы : межвуз. науч. сб. – Уфа: Башк. гос. ун-т им. 40-летия Октября, 1985. – С. 55-63.
2. Абрамович С.Д. Жанровая специфика «Мастера и Маргариты» М.Булгакова / С. Д. Абрамович // Мова і культура. – 2004. – Т. VII. – Ч. 2. – С. 249-253.
3. Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С.С.Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 207-214.
4. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев, М.Л.Гаспаров и др. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.
5. Аверченко А. Шутка Мецената. Роман. Повесть / А.Аверченко. – М.: Известия, 1990. – 256 с.
6. Агеносов В.В. Генезис философского романа / В.В.Агеносов. – М.: МГПИ, 1986. – 131 с.
7. Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В.Е.Александров. – СПб: Алетейя, 1999. – 320 с.
8. Александров Н.Д. Время в структуре повествования романа «Крепченый китаец» / Н.Д.Александров // Москва и «Москва» Андрея Белого. – М.: РГГУ, 1999. – С.153-160.
9. Алпатов А.В. Творчество А.Н.Толстого: [пособие для учителей] / А.В.Алпатов. – М. : Учпедгиз, 1956. – 199 с.
10. Анастасьев Н. Владимир Набоков. Одинокый король / Н.Афанасьев. – М.: Центрполиграф, 2002. – 525 с.
11. Андреев Л.Н. Анатэма: Избр.произведения / Л.Н.Андреев. – К.: Дніпро, 1989. – 575 с.
12. Андреев Л.Н. Письма о театре / Л.Н.Андреев // Шиповник. – СПб.: Шиповник, 1914. – Кн. 22. – 231 с.
13. Андреев Л.Н. Собрание сочинений: в 6-ти т. / Л.Н.Андреев. – М.: Худож.лит., 1990-1996 – Т. 4: Рассказы ; Сашка Жегулев ; Пьесы, 1911-1913: – 1994. – 637 с.
14. Андреев Ю.А. Русский советский исторический роман: 20-30-е годы / Ю.А.Андреев. – М.; Л.: Изд.АН СССР, 1962. – 166 с.

15. Античный роман: сб.статей / [под ред.М.Грабарь-Пассек]. – М.: Наука, 1969. – 405 с.
16. Апресян Ю.Д. «Дар» Набокова: поэтическая техника и тема / Ю.Д.Апресян // Туру tekstow: Zbior Studiow. – Warszawa: IBL, 1992. – С. 81-107.
17. Арцыбашев М.П. Санин; Кровавое пятно; Рабочий Шевырев; Деревянный чурбак / М.П.Арцыбашев. – Кемерово: Кемеровское кн. издат., 1990. – 414 с.
18. Аскольдов С. Творчество А.Белого / С.Аскольдов // Литературная мысль: Альманах. – Пг.: Мысль, 1922. – С. 73-90.
19. Ачатова А. Л. Андреев. «Сашка Жегулев». Проблема героя и авторской позиции / А.Л.Ачатова // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск: ТГУ, 1985. – Вып. 7 – С. 69-66.
20. Ачатова А.А. Выражение авторской позиции в жанровой структуре «Дневника Сатаны» Л.Андреева / А.А.Ачатова // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск: ТГУ, 1984. – Вып. 6. – С. 48-70.
21. Бабичева Ю.В. «Дневник Сатаны» Л.Андреева как антиимпериалистический памфлет / Ю.В.Бабичева // Творчество Леонида Андреева: Исследования и материалы. – Курск: Курский гос. пед. ин-т, 1983. – С. 75-86.
22. Балабуха А. Алексей Толстой – фантаст / А.Балабуха, А.Бритиков // Толстой А.Н. Аэлита. Гиперболоид инженера Гарина. Союз пяти. Бунт машин. – Ставрополь: Кн.изд-во, 1983. – С. 497-510.
23. Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра / С.Ю.Баранов // Жанры в историко-литературном процессе. – Вологда. – 1985. – С. 3-17.
24. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.В.Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 42 с.
25. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Нина Владимировна Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 461 с.
26. Бахтин М. Проблемы речевых жанров / М.Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 237-281.
27. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
28. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 546 с.

29. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М.Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 541 с.
30. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
31. Беглов В.А. Эпопея в русской литературе XIX–XX вв.: становление и трансформации: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Беглов Василий Алексеевич. – М., 2006. – 367 с.
32. Безкоровайна О.Л. «Забута» проза В.В.Вересаєва 20-30-х років ХХ століття (романи «В тупике», «Сестры»): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец.10.01.02 «Російська література» / О.Л.Безкоровайна. – Харків, 2005. – 20 с.
33. Безчотнікова С.В. Російська літературна антиутопія межі ХХ–ХХІ століть: динаміка розвитку, вектори модифікацій, типологія: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня д-ра філол. наук: спец.10.01.02 «Російська література» / С.В.Безчотнікова. — К., 2008. — 40 с.
34. Белинский В.Г. Взгляд на русскую литературу 1846 г. / В.Г.Белинский. – М.: Гослитиздат, 1955. – 184 с.
35. Белинский В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя / В.Г.Белинский. Полн.собр.соч. – М.: АН СССР, 1953. – Т. 1. – С. 259-307.
36. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика // Русские писатели о литературном труде: в 4 т.: [под ред. Б.Мейлах] / В.Г.Белинский. – Л.: Сов. писатель, 1954.– Т.2. – 703 с.
37. Белый А. Петербург / А.Белый. – М.: Худож. лит., 1935. – 396 с.
38. Белый А. Серебряный голубь: повести, роман: вступ. ст. – Н.П.Утехин / Белый А. – М.: Современник, 1990. – 605 с.
39. Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Белый А. – М.: Республика, 1997. – 543 с.
40. Беляев А.Р. Человек-амфибия: Научно-фантастические романы и рассказы / А.Р.Беляев. – К.: Вэсэлка, 1988. – 352 с.
41. Беляева Н. Русский роман XX века: интертекстуальность как конструктивный принцип / Н.Беляева // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: Сб. статей по материалам Международной Интернет-конференции (15-19 декабря 2006 года). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2007. – С. 248-263.
42. Белянин В.П. Психологическое литературоведение / В.П.Белянин. – М.: Генезис, 2006. – 320 с.
43. Бердышева Л.Р. Проблема героя в творчестве Арцыбашева: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец.



10.01.02 «Русская литература» / Л.Р. Бердышева. – М., 2002. – 16 с.

44. Бережная Д.И. «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» А.Белого в контексте русской художественной автобиографической прозы первой трети XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Бережная Дина Ильдановна. – Харьков, 2004. – 199 с.
45. Бережная Д.И. «Котик Летаев» и «Крещеный китаец» А.Белого в контексті російської художньої автобіографічної прози першої третини XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / Д.І.Бережная. – Харьков, 2005. – 19 с.
46. Бернадська Н. І. Роман: проблеми великої епічної форми: [навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл.] / Н.І.Бернадська. – К. : Логос, 2007. – 116 с.
47. Бернадська Н.І. Теорія роману як жанру в українському літературознавстві: автореф. дис.на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Н.І.Бернадська. – К., 2005. – 36 с.
48. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н.І.Бернадська. — К. : Академвидав, 2004. — 366 с.
49. Биккулова А.И. Изучение романа Михаила Булгакова «Белая гвардия»: (Тема дома и семьи в произведении) / И.Биккулова. – М.: РИПКРО, 1993. – 31 с.
50. Бицилли П. М. В. Сириин. «Приглашение на казнь». Париж, 1938 / П.Бицилли // В. В. Набоков: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 251-255.
51. Бовсунівська Т.В. Основи теорії літературних жанрів / Т.В.Бовсунівська. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. – 519 с.
52. Богоявленская И.М. Особенности художественного времени в эпопее И.С.Шмелева «Солнце мертвых» / И.М.Богоявленская // Венок Шмелеву. – М.: Российский фонд культуры, 2001. – 352 с.
53. Богоявленская И.М. Тема смерти и воскресения в эпопее И.С.Шмелева «Солнце мертвых» / И.М.Богоявленская // Филологические студии. – 2001. – № 3. – С. 180-183.
54. Болдырев А.В. Художественная повествовательная проза I–III вв. н.э / А.В.Болдырев // История греческой литературы: в 3 т. – М.: АН СССР, 1960. – Т. 3. – С. 241-289.

55. Бонецкая Н.К. «Образ автора» как эстетическая категория / Н.К.Бонецкая // Контекст-1985: Лит.-крит. исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 241-269.
56. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б.Боров. – М.: Астрель, 2003. – 576 с.
57. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман / А.Ф.Бритиков. – Л.: Наука, 1970. – 448 с.
58. Бровман Г. В.В.Вересаев. Жизнь и творчество / Г.Бровман. – М.: Советский писатель, 1959. – 366 с.
59. Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворе. О русских романах Владимира Набокова / Нора Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
60. Булгаков М. Мастер и Маргарита: Роман: [предисл. В. Сахарова, коммент. Б. Соколова, худ. Б. Маркелов] / М.Булгаков. – М.: МИД «Синергия», 1995. – 512 с.
61. Булгаков М.А. Белая гвардия; Киев-город / М.А.Булгаков. – Харьков: Фолио, 2007. – 502 с.
62. Булгакова Е.С. Дневник Елены Булгаковой / Е.С.Булгакова. – М.: Книжная палата, 1990. – 400 с.
63. Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Повести и рассказы / И.А.Бунин; [сост. и вступ. ст. А.А.Саакянц]. – М.: Правда, 1989. – 608 с.
64. Бурлина Е.Я. Культура и жанр: методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е.Я.Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та. – 1987. – 166 с.
65. Буслаев Ф.И. Мои досуги / Ф.И.Буслаев. – М.: Русская книга, 2003. – 608 с.
66. Бялый Г.А. Короленко / Г.А.Бялый // История русской литературы: в 10 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941-1956. – Т. IX: Литература 70-80-х годов. Ч. 2. – 1956. – С. 311-343.
67. Вайнберг И. За горьковской строкой: Реальный факт и правда искусства в романе «Жизнь Клима Самгина» / И.Вайнберг. – М.: Сов. писатель, 1972. – 399 с.
68. Варшавский В.С. Незамеченное поколение / В.С.Варшавский. – М.: ИНЭКС, 1992. – 388 с.
69. Варшавский В. О прозе младших эмигрантских писателей / В.Варшавский // Современные записки. – 1936. – Т. 61. – С. 127-131.
70. Васильева-Шальнева Т.Б. Принципы художественной структуры романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита» (к вопросу взаимодей-

- ствия литературы и музыки: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Васильева-Шальнева Татьяна Борисовна. – Казань, 2002. – 163 с.
71. Васильева О.О. Ранняя творчість О.С.Гріна: художня модель світу, становлення романтичного героя: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / О.О.Васильєва. – Дніпропетровськ, 2006. – 20 с.
  72. Вересаев В. В тупике. Сестры: Романы / Вересаев В. – М.: Кн. палата, 1990. – 396 с.
  73. Веселовский А.Н. История или теория романа / А.Н.Веселовский // Избранные статьи. – Л.: Гослитиздат, 1939. – 572 с.
  74. Веселовский А.Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе / А.Н.Веселовский // Собр. соч. – СПб.: М.; Л., 1908-1938. – Т. 8. – Вып. 1. – С. 11-23.
  75. Вильчинский В. П. Литература 1914-1917 гг. / В.П.Вильчинский // Судьбы русского реализма начала XX века. – Л.: Наука, 1972. – С. 228-276.
  76. Виноградов В.В. Сюжет и стиль: Сравнительно-историческое исследование / В.В.Виноградов. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963. – 192 с.
  77. Виноградов И. Завещание Мастера / И.Виноградов // Вопросы литературы. – М., 1968. – № 6. – С. 43-75.
  78. Вишпер Б.Р. Несколько тезисов к проблеме стиля / Б.Р.Вишпер // Творчество. – 1962. – № 9. – С. 11-13.
  79. Волков А.А. Проза Ивана Бунина / А.А.Волков. – М.: Московский рабочий, 1969. – 448 с.
  80. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф.Волков. – М.: Искусство, 1978. – 264 с.
  81. Воронский А.К. Искусство видеть мир. Портреты. Статьи / А.К.Воронский. – М.: Советский писатель, 1987. – 702 с.
  82. Воспоминания об А.Н.Толстом: [сборник]. – М.: Сов. писатель, 1982. – 495 с.
  83. Вулис А. И.Ильф Е.Петров: очерк творчества / А.Вулис. – М.: Советский писатель, 1960. – 376 с.
  84. Вулис А. Роман Булгакова «Мастер и Маргарита» / А.Вулис. – М.: Худож. лит., 1991. – 224 с.
  85. Гаврилова М.В. Пространство и время в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: автореф. дис. на присвоение ученой степени канд. филол. наук: спец. 10.02.01 «Русский язык» / Гаврилова М.В. – СПб., 1996. – 16 с.

86. Галич О. А. Вступ до літературознавства: [підручник для студ. вищ. навч. закл.] / О. А. Галич. – Луганськ: Вид-во «ДЗ ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2010. – 288 с.
87. Галич О. Теорія літератури / О.Галич, В.Назарець, Є.Васильєв. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
88. Гаспаров Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М.: Наука, 1994. – С. 28-82.
89. Гаспаров Б.М. Новый Завет в произведениях М.А.Булгакова // Б.М.Гаспаров // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. – М.: Наука, 1994. – С. 83-123.
90. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр / Г.Д.Гачев. – М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
91. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф.Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 1. – 622 с.
92. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: в 2 т. / Г.В.Ф.Гегель. – СПб.: Наука, 1999. – Т. 2. – 602 с.
93. Герасимчук В.А. Специфіка тексту філософського роману ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня д-ра філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / В.А.Герасимчук. – К., 2008. – 34 с.
94. Герчикова Н.А. Роман И.С.Шмелева «Пути Небесные»: жанровое своеобразие: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Герчикова Наталья Александровна. – Санкт-Петербург, 2004. – 173 с.
95. Гете И.В. Максимы и рефлексии / И.В.Гете // Собр.соч.: в 10 т. – М.: Худ. лит., 1980. – Т. 10. – С. 423-430.
96. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я.Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.
97. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа / М.М.Гиршман. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.
98. Гиршман М.М. Стиль как литературоведческая категория: [учеб. пособие] / М.М.Гиршман. – Донецк: Донецкий университет, 1984. – 26 с.
99. Голованева М.А. Проблема автора в творчестве И.С.Шмелева: автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / М.А.Голованева. – Астрахань, 2002. – 19 с.
100. Горюнова Р.М. Жанровая специфика эпопеи И.С.Шмелева «Солнце мертвых» // Филологические науки. – 1991. – № 4. – С. 25-32.

101. Горький М. Детство. В людях. Мои университеты // Собр. соч. – М.: Госиздат худ. лит. – 1951. – Т. 13. – 648 с.
102. Горький М. Жизнь Клима Самгина (сорок лет). Части третья и четвертая / М.Горький. – М.: Худож. лит., 1987. – 926 с.
103. Горький М. Жизнь Клима Самгина (сорок лет): Повесть. Часть первая / М.Горький. – М.: Худож. лит., 1987. – 575 с.
104. Горький М. О литературе. Литературно-критические статьи / М.Горький. – М.: Советский писатель, 1955. – С. 309-336.
105. Горький М. Полное собрание сочинений: в 25 т. / М.Горький. – М.: Наука, 1974. – Т. 22. – 345 с.
106. Гречнев В. О прозе и поэзии XIX–XX вв. / В.Гречнев. – СПб.: Соларт, 2006. – 320 с.
107. Грин А. Алые паруса / А.Грин. – К.: Рад. шк., 1990. – 432 с.
108. Гринцер П.А. Две эпохи романа / П.А.Гринцер // Генезис романа в литературах Азии и Африки. Национальные истоки жанра. – М.: Наука, 1980. – С. 3–42.
109. Гусев В. А. Литература в ситуации переходности : [монография] / В. А. Гусев. – Дніпропетровськ.: Вид-во Дніпропетровського нац. ун-ту, 2007. – 274 с.
110. Гуткина Н.Д. Роман М.А.Булгакова «Белая гвардия» и русская литературная традиция: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Гуткина Наталия Давидовна. – Нижний Новгород, 1998. – 273 с.
111. Гюнтер Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А.Платонова / Г.Гюнтер // Утопия и утопическое мышление. – М.: Прогресс, 1991. – С. 252-276.
112. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С.Давыдов. – СПб.: Кирцидели, 2004. – 158 с.
113. Давыдова Т.Т. Русский неореализм: идеология, поэтика, творческая эволюция (Е.Замятин, И.Шмелев, М.Пришвин, А.Платонов, М.Булгаков и др.): [уч. пособие] / Т.Т.Давыдова. – М.: Флинта: Наука, 2005. – 330 с.
114. Демченко С.А. Жанрові особливості притчі / С.А.Демченко // Наукові записки Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г.С.Сковороди. Сер. літературознавство. – Харків, 2001. – Вип. 1/28. – С. 405-410.
115. Дербенева Л.В. Архетип и миф как архаические составляющие русской реалистической литературы XIX века: [монография] / Л.В.Дербенева. – Ивано-Франковск: «Факел», 2007. – 427 с.
116. Днепров В. Сближение искусств и художественная проза / В.Днепров. – Литературная учеба, 1981. – № 1. – С. 144-147.

117. Долженко А.Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX–XX веков: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.01 / Долженко Александр Николаевич. – Волгоград, 2005. – 377 с.
118. Долгополов Л. Андрей Белый и его роман «Петербург»: [монография] / Л.Долгополов. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 415 с.
119. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» / А.Долинин // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. – СПб., 2000. – Т. 4. – С. 9-43.
120. Дудніков М.О. Літературознавство про становлення російського історичного роману (до XX ст.) / М.О.Дудніков // Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: Зб. наук. праць. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 171 с.
121. Дудюк Л.П. Проблема становлення особистості в російській автобіографічній прозі початку XX століття (В.Короленко і М.Горький): автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / Л.П.Дудюк. – Херсон, 2005. – 18 с.
122. Дунаевская И.К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина / И.К.Дунаевская. – Рига: Зинатне, 1988. – 166 с.
123. Дырдин А.А. Потаенный мыслитель: Творческое сознание А.Платонова в свете русской духовности и культуры / А.А.Дырдин. – Ульяновск: Ул. ГТУ, 2000. – 171 с.
124. Елизаветина Г.Г. Становление жанров автобиографии и мемуаров / Г.Г.Елизаветина // Русский и западноевропейский классицизм: Проза. – М.: Наука, 1982. – С. 235-263.
125. Еременко Л.И. Философско-эстетические искания М. П. Арцыбашева в романе «Санин» / Л.И.Еременко, Г.И.Карпова // Серебряный век. – Кемерово, 1996. – С. 15-22.
126. Ерофеев В. Тревожные уроки «Мелкого беса» / В. Ерофеев // Сологуб Ф. Мелкий бес: Роман. Рассказы. – М.: Правда, 1989. – С. 3-16.
127. Ерофеев В.В. В лабиринтах проклятых вопросов / В.В.Ерофеев. – М.: Сов.писатель, 1990. – 448 с.
128. Ерофеев В.В. Русская проза Владимира Набокова / В.В.Ерофеев // Набоков В.В. Собр. соч. в 4-х т. – М.: Правда, 1990 – Т. 1. – 1990. – С. 3-32.

129. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б.Есин. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
130. Ефремов В.С. Достоевский. Психиатрия и литература / В.С.Ефремов. – М.: Диалект, 2006. – 464 с.
131. Женетт Ж. Введение в архитекст / Ж.Женетт // Фигуры: в 2 т. – Т. 2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
132. Жиленко І.Р. Роман М.П.Арцибашева «Санін». Проблематика і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / І.Р.Жиленко. – Харків, 2006. – 20 с.
133. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: Избр. труды / В.М.Жирмунский. – М.: Наука, 1977. – 407 с.
134. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: автореф. дис. на присвоение учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Т.Е.Загвоздкина. – М., 1985. – 18 с.
135. Замятин Е. Избранное / Е.Замятин. – М.: Правда, 1989. – 462 с.
136. Западов В. Алексей Николаевич Толстой: [кн. для учащихся] / В.Западов. – М.: Просвещение, 1981. – 127 с.
137. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век / Д.В.Затонский. — М.: Худож. лит., 1973. – 534 с.
138. Захариева И. Символизм и своеобразие русского реализма / И.Захариева // Болгарская русистика. 2003. – № 3-4. – С. 31-39.
139. Зеньковский В. История русской философии / В.Зеньковский. – М.: Академический Проект, Раритет, 2001. – 880 с.
140. Золотусский И. Заметки о двух романах Булгакова / И.Золотусский // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 147-165.
141. Ибадлаев П.Р. Роман В.В.Вересаева «В тупике» и эпопея И.С.Шмелева «Солнце мертвых»: проблематика и поэтика: дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Павел Рустемович Ибадлаев. – Симферополь, 2003. – 178 с.
142. Иваницкая Е.Н. Мир и человек в творчестве Грина / Е.Н.Иваницкая. – Ростов-н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 65 с.
143. Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики / С.П. Ильев. – К.: Лыбидь, 1991. – 172 с.
144. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин. Ремизов. Шмелев / И.А.Ильин. – М.: Скифы, 1991. – 216 с.

145. Ильин И.А. Родина и мы / И.А.Ильин. – Смоленск: Посох, 1995. – 511 с.
146. Ильинова Е.Ю. Концептология вымысла в тексте авторской сказки / Е.Ю.Ильинова // Филологические науки. – 2007. – № 1. – С. 85–93.
147. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: [кн.для ученика и учителя] / И.Ильф, Е.Петров. – М.: ООО Издательство АСТ, 2002. – 528 с.
148. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок / И.Ильф, Е.Петров. – М.: Дом, 1995. – 317 с.
149. Ильф И., Петров Е. Двенадцать стульев: Роман / И.Ильф, Е.Петров. – К.: Книгоизд.центр «Посредник», 1994. – 271 с.
150. Ильф И.А., Петров Е.П. Двенадцать стульев; Золотой теленок / И.Ильф, Е.Петров. – М.: Мысль, 1982. – 636 с.
151. Іванисенко В.П. Народження стилю (Творча індивідуальність у поезії) / В.П.Іванисенко. – К.: Наук. думка, 1964. – 299 с.
152. Іванюк Б.П. Жанрологічний словник: Лірика / Б.П.Іванюк. – Чернівці: Рута, 2001. – 92 с.
153. Каганская М. Белое и красное / М.Каганская // Литературное обозрение. – 1991. – № 5. – С. 93-100.
154. Казаркин А. П. Русская литературная классика XX века: учеб. пос. [для учителей] / А.П.Казаркин. – Кемерово: Кемеровский обл. ин-т усов. учителей, 1995. – С. 196-199.
155. Каманина Е.В. Жанровая специфика творчества И.С.Шмелева в освещении критики и литературоведения / Е.В.Каманина // И.С.Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: итоги, проблемы, перспективы. – М.: «Российский архив», 2004. – С. 139-145.
156. Каманина Е.В. Спустя век: российская интеллигенция и феномен «несчастливого сознания» / Е.В.Каманина // Вестник Московского университета. – 1998. – № 6. – С. 29-44. – (Серия 7 «Философия»).
157. Карташова Е.В.Концепция маски в романе Андрея Белого «Петербург» / Е.В.Карташова // Русская литература. Исследования. – К.: Логос, 2006. – Вып. 8. – С. 218-228.
158. Касторский С. Горький – художник. Очерки / С.Касторский. – М. – Л.: Госиздат. худ. лит., 1963. – С. 97-131.
159. Кеба А.В. Андрей Платонов и мировая литература XX века: Типологические связи / А.В.Кеба. – Каменец-Подольский: Абетка-НОВА, 2001. – 320 с.



160. Келдыш В.А. Е.И.Замятин / В.А.Келдыш // Замятин Е. Избранные произведения: повесть, рассказы, сказки, роман, пьесы. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 12-36.
161. Киселева Л.Ф. О стилевой доминанте / Л.Ф.Киселева // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения: Сб. статей. – М.: Наука, 1982. – С. 301-319.
162. Кияк І.Б. Жанрові особливості фантастики й футурології Станіслава Лема: автореф. дис.на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец: 10.01.03 «Література слов'янських народів» / І.Б.Кияк. – К., 2001. – 17 с.
163. Кобзар О.І. Драматургічна творчість Фрідріха Геббеля і проблеми трансформації міфологічних парадигм у німецькій драматургії 1840-1860-х рр.: автореф. дис.на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец.10.01.04. «Література зарубіжних країн» / О.І.Кобзар. – Сімферополь, 2012. – 44 с.
164. Кобзев Н.А. Роман Александра Грина: Проблематика, герой, стиль / Н.А.Кобзев. – Кишинев: Штиинца, 1983. – 139 с.
165. Ковалева Т.Н. Художественное время-пространство романа И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Татьяна Николаевна Ковалева. – Ставрополь, 2004. – 182 с.
166. Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина / В.Е.Ковский. – М.: Наука, 1969. – 296 с.
167. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генеалогії літературної класики / М.Кодак // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 3-5.
168. Кожин В. Происхождение романа / В.Кожин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 437 с.
169. Кожин В.В. Историзм в литературе / В.В.Кожин // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Стлб., 1996. – Т. 3. – С. 227-230.
170. Кожин В.В. Эстетическая ценность романа / В.В.Кожин // Русская и зарубежная литература. Исследования, статьи, публикации. – Саранск. –1967. – Вып. 61. – С. 25-43.
171. Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» / Е.А. Козлова. – Псков, 2004. – 18 с.
172. Козьмина Е.Ю. Поэтика романа-антиутопии: На материале русской литературы XX века: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.08 / Козьмина Елена Юрьевна. – М., 2005. – 222 с.

173. Конкина Л.С. Концепция романа в историко-литературных трудах М.М.Бахтина: автореф. дис. на соискание учен. степени д-ра филол. наук: спец.10.01.01 «Русская литература» / Л.С.Конкина. – Саранск, 2004. – 36 с.
174. Коннолли Дж. Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В.Набокова / Дж.Коннолли // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб.: Петро-РИФ, 1993. – С. 446-457.
175. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н.Х.Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
176. Корман Б. Изучение текста художественного произведения / Борис Корман. – Л.: Просвещение, 1972. – 110 с.
177. Кормилов С.И. «Самая страшная книга» (Соотношение изобразительного и выразительного в «эпопее» Ивана Шмелева «Солнце мертвых») / С.И.Кормилов // Русская словесность. – 1995. – № 1. – С. 21-30.
178. Кормилов С.И. А.Н.Толстой / С.И.Кормилов // Статьи о русской литературе: [учебное пособие для поступающих в МГУ им.М.В.Ломоносова]. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – С. 336-356.
179. Корнієнко О.О. Генеза і трансформація міфопоетичних парадигм у російській прозі 30-х років XX століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / О.О.Корнієнко. – К., 2007. – 39 с.
180. Королев А. Блудный сын. / А.Королев // Знамя. – 1994. – № 4. – С. 196-204.
181. Короленко В.Г. Собрание сочинений: в 5 т. / В.Г.Короленко. – Л.: Худож.лит., 1990 – Т. 4: История моего современника. – 1990. – 656 с.
182. Косиков Г.К. К теории романа (роман средневековый и роман Нового времени) / Г.К.Косиков // Проблемы жанра в литературе средневековья. – М.: Наследие, 1994. – Вып. 1. – С. 45-87.
183. Косиков Г.К. О принципах повествования в романе / Г.К.Косиков // Литературные направления и стили: Сборник. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – С. 65-76.
184. Красовский В.Е. От неонатурализма к декаданству (О неонатурализме 1900-х годов) / В.Е.Красовский // Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988. – С. 61-77.
185. Кржижановский С. Психологический роман / С.Кржижановский, Д.Благой // Литературная энциклопедия: Словарь литературных

- терминов: в 2-х т. — М.; Л.: Изд-во Л.Д.Френкель, 1925. — Т. 2. — С. 670-680.
186. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика: [пер. с ит. В. Яковенко] / Б.Кроче. — М.: Гос.изд-во, 1920. — Ч. 1.: Теория. — 1902. — 171 с.
187. Крошнева М. Е. Теория литературы: [учебное пособие] / М.Е.Крошнева. — Ульяновск: УлГТУ, 2007. — 103 с.
188. Крутикова Л.В. «Жизнь Арсеньева» — итоговая книга И.А.Бунина / Л.В.Крутикова // Бунинский сборник (материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И.А.Бунина). — Орел: Орловский гос. пед. институт, 1974. — С. 17-35.
189. Крутикова Л.В. Иван Бунин / Л.В.Крутикова // История русской литературы: в 4 т. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1980-1983. — Т. 4.: Литература конца XIX —начала XX века (1881-1917). — 1983. — С. 603-666.
190. Кузнецов И. Проблема жанра и теория коммуникативных стратегий нарратива / И.Кузнецов // Критика и семиотика. — 2002. — Вып. 5. — С. 61-70.
191. Кузьмина О.А. Рассказы А.Т.Аверченко (Жанр. Стилль. Поэтика): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Кузьмина Ольга Анатольевна. — Тверь, 2003. — 151 с.
192. Курбатова Ю. В. Хронотопическая организация романа И.А.Бунина «Жизнь Арсеньева» и «Повести о жизни» К.Г.Паустовского / Ю.В.Курбатова // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения. — 2008. — № 4. — С. 83-86.
193. Курляндская Г.Б. Авторская позиция И.А.Бунина в романе «Жизнь Арсеньева» / Г.Б.Курляндская // Бунинский сборник [материалы научной конференции, посвященной столетию со дня рождения И.А.Бунина]. — Орел: Орловский гос. пед. институт, 1974. — С. 35-65.
194. Лавров А.В. История как мистерия: египетская диалогия Д.С.Мережковского / А.В.Лавров // Мережковский Д.С. Мессия. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. — С. 5-27.
195. Лай Ин Чуань. Художественный текст как объект концептуального анализа: Роман А. Платонова «Чевенгур»: дис. ... кандидата филол. наук: 10.02.01 / Лай Ин Чуань. — Санкт-Петербург, 2006. — 218 с.
196. Лакшин В.Я. О прозе Михаила Булгакова и о нем самом / В.Я.Лакшин // Булгаков М. Избранная проза. — М.: Худож. лит, 1966. — 641 с.

197. Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика / Ю.И.Левин. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 824 с.
198. Левицкий Д.А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко / Д.А.Левицкий. – М.: Русский путь, 1999. – 551 с.
199. Леденева В.В. Идиостиль: (К уточнению понятий) / В.В.Леденева // Филологические науки. – 2001. – № 5. – С. 36-41.
200. Лейбин В.М. Классический психоанализ и художественная литература / В.М.Лейбин. – С.-Пб.: Питер, 2002. – 448 с.
201. Лейдерман Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы / Л.Лейдерман. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
202. Лейдерман Н.П. Жанровые системы литературных направлений и течений / Н.П.Лейдерман // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе – Свердловск: СГПУ, 1988. – С. 5-24.
203. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін.]. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
204. Ленська С.В. Роман Ф.Сологуба «Дрібний біс». Проблематика і поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. філол. наук: спец.10.01.02 «Російська література» / С.В.Ленська. – Харків, 1998. – 17 с.
205. Лесневский С. Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи, воспоминания, публикации / С.Лесневский, А.Михайлов – М.: Сов. писатель, 1988. – 830 с.
206. Лесскис Г.А. «Мастер и Маргарита» Булгакова (манера повествования, жанр, макрокомпозиция) / Г.А.Лесскис // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1979. – Т. 38. – № 1. – С. 52-59.
207. Лесскис Г.А. Триптих М.Булгакова о русской революции. «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита». Комментарии / Г.А.Лесскис. – М.: ОГИ, 1999. – 430 с.
208. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики): [монография] / М.Н.Липовецкий. – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
209. Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А.Н.Николюкина]. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
210. Литературный текст: Проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д.Тамарченко: [сборник научных трудов]. – М.; Тверь, 2000. – Вып. VI — 246 с. (Шатин, рымарь).

211. Литературный энциклопедический словарь / В.М.Кожевников, П.А.Николаев. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 751 с.
212. Лихтарович В.А. Стилиевые тенденции в творчестве писателя (на материале прозы И.С.Тургенева): автореф. дис. на соискание ученой степени канд. фил. наук: спец. 10.01.08 «Теория литературы. Текстология» / В.А.Лихтарович. – М., 2009. – 18 с.
213. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т.: [автор-укладач Ю.І.Ковалів]. – К.: Академія, 2007. – 608 с.
214. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р.Т.Гром'яка та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
215. Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р.Т.Гром'яка, Ю.І.Ковалів, В.І.Теремка]. – К.: «Академія», 2006. – 752 с.
216. Лосев А.Ф. Античная литература: [учеб. для высш. шк.] / А.Ф.Лосев; [под ред.: А.А.Тахо-Годи]. – М.: ЧеРо: ОМЕГА-Л, 2008. – 543 с.
217. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов, Гоголь / Ю.М.Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
218. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М.Лотман. – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.
219. Лотман Ю.М. Структура художнього тексту / Ю.Лотман. – М.: Мистецтво, 1970. – 383 с.
220. Лукач Г. Теория романа. Опыт историко-философского исследования форм большой эпики / Г.Лукач // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 9. – С. 19-78.
221. Луков В.А. Жанры и жанровые генерализации / В.А.Луков // Проблемы филологии и культурологии. – 2006. – № 1. – С. 141-148.
222. Ляпунов Б. Александр Беляев. Критико-биографический очерк / Б.Ляпунов. – М.: Советский писатель, 1967. – 160 с.
223. Мазін А. М. Поетика романтичної прози Олександра Гріна: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.02 «Російська література» / А.М.Мазін. – Дніпропетровськ, 2002. – 19 с.
224. Майорова Г.В. «Дар» В.Набокова как энциклопедия жанров / Г.В.Майорова // Весник МГОУ. – 2010. – № 1. – С. 196-200. – (серия «Русская филология»).
225. Макаровская Г.В. Типы исторического повествования / Г.В.Макаровская. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1972. – 340 с.
226. Малішевська І.П. Трансформація жанру біографії / автобіографії у прозі Франсуази Малле-Жоріс: автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня кандидата філол. наук: спец: 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І.П.Малішевська. – К., 2012. – 20 с.

227. Малкина В.Я. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра / В.Я.Малкина. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 140 с.
228. Мальцев Ю. Иван Бунин. 1870-1953 / Ю.Мальцев. – Франкфурт-на-Майне; М.: Посев, 1994. – 432 с.
229. Мацевко-Бекерська Л.В. Українська мала проза кінця ХІХ – початку ХХ століть у дзеркалі наратології: [монографія] / Л.В.Мацевко-Бекерська. – Львів: Сплайн, 2008. – 408 с.
230. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов / Е.М.Мелетинский // Бессознательное: [сборник]. – Новочеркасск: Сагуна, 1994. – С. 159-167.
231. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М.Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
232. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе / Е.М.Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 168 с.
233. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – М.: Вост. лит., 2000. – 407 с.
234. Мережковский Д.С. Гоголь и черт / Д.С.Мережковский // В тихом омуте: Статьи и исследования разных лет. – М.: СП, 1991. – С. 213-309.
235. Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: Трилогия. Антихрист (Петр и Алексей): Роман / Д.С.Мережковский. – К.: Дніпро, 1992. – 461 с.
236. Миленко В.Д. Пикареска в российской сатирической прозе 1920-1930-х годов: к проблеме жанра / В.Д.Миленко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. – Вип. 3 (47).– Харків, 2006. – Ч. І. – С. 95-102. – (серія «Літературознавство»).
237. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность): [учебник для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений] / Ю.И.Минералов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
238. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц // Ученые записки Тартуского Государственного Университета. – Тарту. – 1979. – № 459. – С. 76-120.

239. Минц З.Г. О трилогии Д.Мережковского «Христос и Антихрист» / З.Г.Минц // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист: Трилогия. – М.: Правда, 1989. – С. 5-26.
240. Мифологический словарь / [под ред.Е.М.Мелетинского]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.
241. Мифы народов мира. Энциклопедия: [под ред.С.А.Токарева]. – М.: МОНФ, 1997. – 319 с.
242. Михайлов А.В. Роман и стиль / А.В.Михайлов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 156-175.
243. Михайлов О. И.А.Бунин: жизнь и творчество / О.Н.Михайлов. – Тула: Приокское книжное издательство, 1987. – 317 с.
244. Михайлов О.Н. Пленник культуры (О Д.С.Мережковском и его романах) / О.Н.Михайлов // Мережковский Д.С. Христос и Антихрист. Трилогия – М.: Правда, 1990 – С. 3-27.
245. Михайлова И.М. Мифологизация русской истории в художественном творчестве Д.С.Мережковского: роман «Антихрист (Петр и Алексей)»: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / И.М.Михайлова. – Санкт-Петербург. – 2009. – 22 с.
246. Михайлова Л.М. А.Грин: Жизнь, личность, творчество / Л.М.Михайлова. – М.: Худ.лит, 1972. – 192 с.
247. Михайловский Б.В. Русская литература XX века (с девяностых годов XIX века до 1917 года) / Б.В. Михайловский. – М.: Учпедгиз, 1939. – 420 с.
248. Михайловский Б.В. Творчество М.Горького и мировая литература (1892-1916) / Б.М.Михайловский. – М.: Наука, 1965. – 648 с.
249. Михеев В.О. Символистская мифология истории в романе Д.С.Мережковского «Петр и Алексей»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Михеев Владислав Олегович. – Днепропетровск, 1996. – 169 с.
250. Михеев М. В мир А.Платонова – через его язык. Предположения, факты, истолкования, догадки / М.Михеев. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 407 с.
251. Михеичева Е.А.-М. Творчество Леонида Андреева: особенности психологизма и жанровые модификации: автореф. дис. на присв. звания д-ра филол. наук: спец.10.01.01 «Русская литература» / Е.А.-М.Михеичева. – М., 1995. – 36с.
252. Михеев В.О. Символістська міфологія історії в романі Д.Мережковського «Петро та Олексій»: автореф. дис. на присудження

наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / В.О.Міхеев. – Дніпропетровськ, 1997. – 17 с.

253. Могильнер М. Мифология «подпольного человека»: радикальный микрокосм в России начала XX века как предмет семиотического анализа / М.Могильнер. – М.: Новое литературное обозрение, 1999. – 208 с.
254. Мойсеева О.П. Жанровые особенности романа Ф. Сологуба «Гворимая легенда»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Ольга Павловна Мойсеева. – Одесса, 2000. – 192 с.
255. Морозов Д.В. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930-х годов: автореф. дис. на присвоение учен. степени канд. филол. наук: спец.10.01.02 «Русская литература» / Д.В. Морозов. – Кострома, 2007. – 17 с.
256. Московкина И. И. Между «рго» и «сонга»: координаты художественного мира Леонида Андреева / И.И.Московкина. – Х.: ХНУ имени В.Н.Каразина, 2005. – 288 с.
257. Московкина И.И. Поэтика прозы Леонида Андреева. Жанровая система и художественный метод / И.И.Московкина. – К.: Нац. АН Укр.Институт им.Т.Г.Шевченко, 1994. – 300 с.
258. Мочульский К.В. Андрей Белый / К.В.Мочульский. – Томск: Издательство «Водолей», 1997. – 256 с.
259. Мошинская Р. Роман ужаса, Или за что наказан Варенуха / Р.Мошинская // Книжное обозрение. – 1999. – № 28. – С. 23.
260. Мун Чжун Ил. Жанровая проблематика и поэтика романа Е.Замятина «Мы»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Мун Чжун Ил. – М., 2007. – 142 с.
261. Муратова К.Д. Возникновение социалистического реализма в русской литературе / К.Д.Муратова. – М.-Л.: Наука, 1966. – 279 с.
262. Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма: [монография] / В.Б.Мусий. – Одесса: Астропринт, 2006. – 432 с.
263. Набоков В.В. Романы; Рассказы / В.В. Набоков; [сост., вступ. ст., коммент. М.А.Стрельниковой]. – М.: Дрофа: Вече, 2005. – 477 с.
264. Набоков В.В. Собр. соч.: в 4-х т. / В.В.Набоков. – М.: Правда, 1990 – Т. 1. – 1990. – 415 с.
265. Набоков В.В. Собрание соч.: в 4 т. / В.В.Набоков. – М.: Правда, 1990. – Т. 3. – 1990. – 480 с.
266. Набоков В.В. Собрание соч.: в 4 т./ В.В.Набоков. – М.: Правда, 1990. – Т. 4. – 1990. – 477 с.



267. Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Нагорная Наталья Анатольевна. – М., 2004. – 414 с.
268. Назиров Р.Г. Сюжет об оживающей статуе / Р.Г.Назиров // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. – Уфа: Башкирский университет, 1991. – С. 24-37.
269. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. / Д.С.Наливайко // Індивідуальні стилі українських письменників кінця XIX – початку XX ст.: [зб. наук. пр.]. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 3-42.
270. Нестеренко А.Ю. Поетика сатири А.Аверченка: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / А.Ю. Нестеренко. – Дніпропетровськ, 2009. – 20 с.
271. Нечаенко Д.А. «Сон, заветных исполненный знаков»: Тайнства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе / Д.А.Нечаенко. – М.: Юридическая литература, 1991. – 304 с.
272. Низамиддинов Д.Н. Мифологическая культура: [учеб. пособие] / Д.Н.Низамиддинов. – М.: Гелиос, 1993. – 47 с.
273. Николаев Д.Д. Русская проза 1920-1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая проза / Д.Д.Николаев. – М.: Наука, 2006. – 668 с.
274. Николаев Д.Д. Русская проза 1920-1930-х годов: авантюрная, фантастическая и историческая: автореф дис. на присвоение учен. степени доктора филол. наук: 10.01.01 «Русская литература» / Д.Д.Николаев. – М., 2006. – 48 с.
275. Николаев Д.Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко: (Две тенденции развития русской юмористики): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Дмитрий Дмитриевич Николаев. – М., 1993. – 171 с.
276. Николаев Д.Д. Эпопея И.С.Шмелева «Солнце мертвых»: поэтика жанра / Д.Д.Николаев // Венок Шмелеву: [Материалы международной научной конференции «Иван Шмелев – мыслитель, художник и человек» (2000)]. – М.: Изд-во Российского Фонда Культуры, Фонд «Москва – Крым», 2001. – С. 213-224.
277. Николенко О.Н. От утопии к антиутопии. О творчестве А.Платонова и М.Булгакова / О.Н.Николенко. – Полтава. – 1994. – 209 с.
278. Нольде В. Лжи не будет / В.Нольде, Е.Зайончковский // Вересаев В. В тупике. Сестры: Романы. – М.: Кн.палата, 1990. – С. 370-387.

279. Обручев В.А. Плутония. Земля Санникова: [вступ.статья В.И.Щербакова] / В.А.Обручев. – М.: Правда, 1988. – 608 с.
280. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Воспоминания. Личное (опыт психоанализа) / Д.Н.Овсяннико-Куликовский //Литературно-критические работы. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 2. – С. 306-486.
281. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Л.Н.Толстой как художник / Д.Н.Овсяннико-Куликовский. – С.- Петербург: «ОРИОН», 1905. – 274 с.
282. Омори Масако. Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в контексте религиозно-философских идей В.С.Соловьева и П.А.Флоренского: дис. ... кандидата филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Омори Масако. – М., 2006. – 171 с.
283. Осадча Ю.В. Еґо-белетристика як жанр: питання поетики (на матеріалі японської та української прози): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю.В.Осадча. – Київ, 2005. – 21 с.
284. Оскоцкий В. Д. Связь времен: Историческая тема в многонациональной советской прозе наших дней / В.Д. Оскоцкий. – М.: Знание, 1974.– 159 с.
285. Осьмаков Н.В. Психологическое направление в русском литературоведении: Д.Н. Овсяннико-Куликовский / Н.В.Осьмаков. – М.: Просвещение, 1981. – 160 с.
286. Паустовский К. Иван Бунин / К.Паустовский // Бунин И.А. Чистый понедельник: Повести и рассказы. – М.: Дет.лит., 2008. – С. 5-16.
287. Пенкина Е.О. Реализация идей русского экзистенциализма в творчестве М.А. Булгакова («Мастер и Маргарита» ) / Е.О.Пенкина // Тезисы Республиканских Булгаковских чтений. – Черновцы: Изд-во Черн.ун-та, 1991. – С. 43-48.
288. Пешорда Д. Жанрові модифікації сучасного історичного роману: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Д.Пешорда. – Львів, 2001. – 19 с.
289. Пискунова С. Сокровенный Платонов: К выходу в свет романа «Чевенгур», повестей «Котлован», «Ювенильное море» / С.Пискунова, В.Пискунов // Литературное обозрение. – 1989. – № 1. – С. 17-29.
290. Платон. Собрание починений в 4 томах / Платон. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 655 с.

291. Платонов А. Чевенгур: Романы и повести / А.Платонов. – М.: Советский писатель, 1989. – 654 с.
292. Подгаецкая И.Ю. Границы индивидуального стиля / И.Ю.Подгаецкая // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения: Сб. статей. – М.: Наука, 1982.– С. 32-59.
293. Подлубнова Ю.С. Метажанры в русской литературе 1920 – начала 1940-х годов: Коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория: дисс. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Подлубнова Юлия Сергеевна. – Екатеринбург, 2005. – 219 с.
294. Поляк Л.М. Алексей Толстой – художник / Л.М.Поляк. – М.: Наука, 1964. – 462 с.
295. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики / М.Я.Поляков. – М.: Сов. писатель, 1986. – 479 с.
296. Поспелов Г.М. Теория литературы / Г.М.Поспелов. – М.: Высшая школа, 1978. – 343 с.
297. Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н.Поспелов. – М.: Просвещение, 1972. – 332 с.
298. Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля / Г.Н.Поспелов. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1970. – 330 с.
299. Потебня А.А. Собрание трудов: Мысль и язык / А.А.Потебня. – М.: Лабиринт, 1999. – 269 с.
300. Прокопов Т. Жизни и смерти Михаила Арцыбашева / Т.Прокопов // Арцыбашев М.П. Собр. соч. в 3 т. – М.: Дрофа, 1994. – Т. 1. – С. 5-31.
301. Пропп В.Я. Морфология Волшебной сказки / В.Я.Пропп. – М.: Лабиринт, М., 1998. – 352 с.
302. Пульхритудова Е.М. Монтаж / Е.М.Пульхритудова // Краткая литературная энциклопедия: в 9-и т. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 948.
303. Радько Е.В. Роман В.Набокова «Приглашение на казнь»: Поэтика мнимости: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Радько Елена Вячеславовна. – Екатеринбург, 2005. – 214 с.
304. Ревич В. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны / В.Ревич. – М.: ИВ РАН, 1998. – 354 с.
305. Резник О.В. Великий Раскол: взгляд с того берега. Автобиографическая проза первой волны русской эмиграции: [монография] / О.В.Резник. – Симферополь: «Доля», 2010. – 336 с.

306. Рубан А.А. Мифопоэтика и интертекст прозы Л.Андреева: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Рубан Алла Анатольевна. – Харьков, 2002. – 198 с.
307. Русская литература XX века (1890–1910): в 2-х кн. – Кн. 1. / [под ред. С.А.Венгерова]. – М.: Согласие, 2000. – 511 с.
308. Рымарь Н.Т. Введение в теорию романа / Н.Т.Рымарь. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. – 268 с.
309. Рымарь Н.Т. Роман XX века / Н.Т.Рымарь // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна: Коломенский пединститут, 1999. – С. 63-67.
310. Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века / Н.Т.Рымарь // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д.Тамарченко: сб. науч. трудов. – М.: Тверь: РГГУ, 2000. – Вып. 6. – С. 88-103.
311. Савенко І.Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку: автореф. дис. на здобуття наук.ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / І.Л.Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
312. Сакулин П.Н. Филология и культурология / П.Н.Сакулин. – М.: Высш. шк., 1990. – 239 с.
313. Сахаров В.И. Михаил Булгаков: писатель и власть / В.И.Сахаров. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 446 с.
314. Сахарова В.М.. Психологизм «романов о будущем» А.Толстого и Е.Замятина: сравнительно-типологический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Сахарова Виктория Михайловна. – Ставрополь, 2008. – 223 с.
315. Селянская О.В. «Великое искусство богопознания»: религиозное мировидение И.С.Шмелева (на материале «Переписки двух Иванов») / О.В.Селянская // Художественный мир И.С.Шмелева и традиции славянских культур. Шмелевские чтения: сборник научных трудов. – Симферополь: Таврия-Плюс, 2004. – С. 83-89.
316. Семенова С. Мытарства идеала. К выходу в свет «Чевенгура» Андрея Платонова / С.Семенова // Новый мир. – 1988. – № 5. – С. 218-231.
317. Сергеев. О. Белые мысли Аркадия Аверченко / О.Сергеев // Аверченко А. Записки Простодушного. – М.: АО «Книга и бизнес», 1992. – 365 с.
318. Силард Л. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX века. «Петербург» А.Белого и «Улисс» Джеймса Джойса / Л.Силард // Hungaro-Slavica. – Budapest. – 1983. – С. 297-313.

319. Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый) / Л. Силард // Проблемы поэтики русского реализма XX века. – Л.: СПбГУ, 1984. – С. 265-286.
320. Сиповский В.В. Очерки по истории русского романа: в 2 т. / В.В.Сиповский. – СПб.: Тип. СПб Т-ва печатного и издат. дела «Труд». – Т. 1. – Вып. 1: XVIII-ый век. – 1909. – 718 с.
321. Скороспелова Е.Б. Замятин и его роман «Мы»: в помощь преподавателям, старшеклассникам и абитуриентам / Е.Б.Скороспелова – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 80 с.
322. Слободнюк С.Л. «Дьяволы «Серебряного века» (древний гностицизм и русская литература 1890-1930 гг.) / С.Л. Слободнюк – СПб.: Алетейя, 1998. – 427 с.
323. Смена литературных стилей. На материале русской литературы XIX–XX веков / [ред. кол.: В.В. Кожин и др]. – М.: Наука, 1974. – 388 с.
324. Смирнов А. А. Проблема эстетического признания прозы в европейской литературной теории XVIII века / А.А.Смирнов // XVIII век: Литература в контексте культуры. – М.: Издательство УРАО, 1999. – С. 9-17.
325. Смирнов Ю. «Музыка» Михаила Булгакова / Ю.Смирнов // Советская музыка. – 1991. – № 5. – С. 60-64.
326. Смирнова Л.А. Иван Алексеевич Бунин: Жизнь и творчество / Л.А.Смирнова. – М.: Просвещение, 1991. – 192 с.
327. Смирнова Л. Русская литература XIX – начала XX века / Л.Смирнова.– М.: Высшая школа, 2001. – 234 с.
328. Соколинский Е.К. О гротеске у Л.Н.Андреева: (на материале произведений малых форм) / Е.К.Соколинский // Русская литература. – 1998. – № 2. – С. 75-83.
329. Соколов А.Н. Теория стиля / А.Н.Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 223 с.
330. Сологуб Ф. Мелкий бес: Роман. Рассказы / Ф. Сологуб. – М.: Правда, 1989. – 475 с.
331. Сорокина О. Московянина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева / О.Сорокина. – М.: Моск.рабочий; Скифы. – 1994. – 400 с.
332. Спивак Р.С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров / Р.С.Спивак. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та. – 1985. – 140 с.
333. Старикова Н.Н. Типология словенской исторической прозы: роман 1920-х – 1930-х годов: автореф дис. на присвоение ученой

степени доктора филол. наук: спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (словенская литература)» / Н.Н.Старикова. – М., 2007. – 39 с.

334. Старков А. «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» Ильфа и Петрова / А.Старков. – М.: Худож.лит., 1969. – 120 с.
335. Степанов Г.В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа текста / Г.В.Степанов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения: сб. статей. – М.: Наука, 1982.– С. 19-31.
336. Степанов Н.С. Сатира Михаила Булгакова в контексте русской сатиры XIX – первой половины XX веков / Н.С.Степанов. – Вінниця: УНІВЕРСУМ, 1999. – 281 с.
337. Строков П. Эпопея М.Горького «Жизнь Клима Самгина» / П.Строков. – М.: Советский писатель, 1962. – 414 с.
338. Струве Г. Новые варианты «Шигалевщины»? О романах Замятина, Хаксли и Орвела / Глеб Струве // Новый журнал. – 1952. – № 30. – С. 152-163.
339. Струве Г.П. Русская литература в изгнании / Глеб Струве // Краткий биографический словарь русского Зарубежья – Париж.: Имка-пресс; М.: Русский путь. – 1996. – 448 с.
340. Стужук О.І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури XIX–XX ст): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / О.І.Стужук. – К., 2006. – 14 с.
341. Суворова П.Е. Стилевая доминанта эпохи как стилеобразующий фактор в поэтических системах / П.Е.Суворова // Вестник Омского университета.– 1997. – Вып. 3. – С. 85-87.
342. Сухих И. Поэт в зеркалах / И.Сухих // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 219-228.
343. Сухих И.Н. Книги 20 века: Русский канон: Эссе / И.Н.Сухих. – М.: Изд-во «Независимая Газета», 2001. – 352 с.
344. Таганова Н.Л. «Казнь Тропмана» И.С.Тургенева и «Приглашение на казнь» В.В.Набокова: знаковые пересечения / Н.Л.Таганова // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А.Некрасова. – 2007. – № 1. – С. 182-186.
345. Таганова Н.Л. В.Н.Набоков и русская литература XIX века: мотив казни: автореф. дис. на присвоение учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.Л.Таганова. – Иваново, 2007. – 17 с.

346. Тамарченко Н. Д. Жанр / Н.Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: Интелвак, 2003. – С. 263-265.
347. Тамарченко Н.Д. О своеобразии русского исторического романа («Князь Серебряный» А. К. Толстого) / Н.Д.Тамарченко // Вопросы теории и истории русской литературы. – Брянск, 1994. – С. 96-107.
348. Тамарченко Н.Д. Реалистический тип романа: Введение в типологию русского классического романа XIX века / Н.Д.Тамарченко. – Кемерово: Изд-во КГУ, 1985. – 89 с.
349. Типология стилевого развития нового времени: Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле / [отв. ред. Л.Е.Эльсберг]. – М.: Наука, 1975. – 503 с.
350. Тихонов И.А. Фантастическое в романе Ф.Сологуба «Мелкий бес» / И.А. Тихонов // Традиции в контексте русской культуры. – Череповец: Изд-во Череповецкого гос. ун-та им. А.В.Луначарского. – 1995. – С. 139-141.
351. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): [підручник] / А.Ткаченко. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
352. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц.Тодоров; [пер. с франц. Б. Нарумова]. – М.: Дом интеллект. книги, 1999. – 144 с.
353. Толоконникова С.Ю. Роман Андрея Белого «Крещеный китаец» в контексте русской литературы XX века: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Толоконникова Светлана Юрьевна. – Смоленск, 1999. – 260 с.
354. Толстой А. Петр Первый: Роман / А.Толстой. – М.: Худож.лит., 1985. – 831 с.
355. Толстой А.Н. Аэлита. Гиперболоид инженера Гарина: Фантастические романы / А.Н.Толстой. – К.: Веселка, 1987. – 399 с.
356. Толстой А.Н. О литературе и искусстве: очерки, статьи, выступления, беседы, заметки, записные книжки, письма / А.Н.Толстой. – М.: Советский писатель, 1984. – 78 с.
357. Толстой А.Н. Повести и рассказы: [авт. вступ. ст. В.Г. Воздвиженский] / А.Н. Толстой. – М.: Советская Россия, 1983. – 333 с.
358. Толстой Л.Н. Несколько слов по поводу книги «Война и мир» / Л.Н.Толстой // О литературе: Статьи. Дневники. Письма. – М.: Гос. изд. худ. лит., 1955. – 763 с.

359. Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 91 томах / Л.Н.Толстой. – М.: Гос.издат.худ.лит, 1928-1958. – Т. 13: Война и мир. Черновые редакции и варианты. – 1949. – 549 с.
360. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: [учеб. пособие] / Б.В.Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 335 с.
361. Топоров В. Н. Пространство и текст / В.Н.Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227-285.
362. Трофимов В.Н. «Жизнь Клима Самгина» (жанр, сюжет, композиция, герой): [учебное пособие к спецкурсу] / В.Н.Трофимов. – Волгоград: ВГПИ, 1984. – 88 с.
363. Тузков С.О. Російська повість початку ХХ століття: типологія та поетика жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / С.О.Тузков. – Сімферополь, 2007. – 44 с.
364. Турбин В.Н. Поэтика романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / В.Н.Турбин. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. – 231 с.
365. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
366. Тэффи Н.А. Федор Сологуб / Н.А. Тэффи // Воспоминания о Серебряном веке: [сборник мемуаров] – М.: Республика, 1993. – С. 80-89.
367. Угрюмова В. Фиолетовый рыцарь и другие: (антропонимика романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита») [Электронный ресурс] / В.Угрюмова. – Режим доступа: <http://lib.ru/RUFANT/UGRUMOVA/bulgakov.txt> // 16.02.2001 г. – (перевірено 11.02.2012 р.)
368. Урнов Д. Диалектика становления стиля / Д.Урнов // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. – М.: Наука, 1982. – С. 60-75.
369. Урюпин И.С. Роман М.А.Булгакова «Мастер и Маргарита»: мотивы головы и сердца в контексте традиций русского религиозно-философского Ренессанса: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Урюпин Игорь Сергеевич. – Елец, 2004. – 208 с.
370. Утехин Н. Исторические грани вечных истин: «Мастер и Маргарита» М.Булгакова / Н.Утехин // Современный советский роман: Философские аспекты. – Л.: Наука, 1979. – С. 194-224.
371. Утехин Н.П. Альдонса и Дульцинея Ф. Сологуба / Н.П. Утехин // Сологуб Ф. Мелкий бес. Заклинательница змей. Рассказы. – М.: Советская Россия. – 1991. – С. 3-24.



372. Уэллек Р. Теория литературы / Р.Уэллек, О.Уоррен. – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
373. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А.Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.
374. Федунина О.В. Поэтика сна в романе: «Петербург» А.Белого, «Белая гвардия» М.Булгакова, «Приглашение на казнь» В.Набокова: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.08 / Федунина Ольга Владимировна. – Москва, 2003. – 236 с.
375. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша: в 2 т.: [пер.с англ. А.Франковского] / Г.Филдинг. – М.: Известия, 1960 – Т. 1: [ред. Ю.Кагарлицкий; предисл. С.Мокульского]. – 1960. – 538 с.
376. Филимонова А. Мифологизм и мистерия в символистском романе А.Белого («Крещеный китаец») / А.Филимонова // Acta Slavica Iarónica. – 2007. – Т. 24. – Р. 188-204.
377. Френденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра: [под ред. Н.В.Брагинской] / О.М.Френденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
378. Фролова Н.В. Роман Е.Замятина «Мы» как модель рецепции древнерусской литературы: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Фролова Наталья Викторовна. – Самара, 2004. – 192 с.
379. Хализев В.Е. Родовая принадлежность произведения / В.Е.Хализев // Введение в литературоведение. – М.: Высш. шк., 2000. – С. 328-336.
380. Хализев В.Е. Теория литературы: [учебник] / В.Е.Хализев. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
381. Халил Хадил Исмаил. Берлинский период творчества А.Н.Толстого (Поэтика пародийности): дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01-10 / Халил Хадил Исмаил. – Санкт-Петербург, 2009. – 186 с.
382. Ходасевич Вл. О Сирине: Из лит. наследия / Вл.Ходасевич // Октябрь. –1988. – № 6. – С. 195-198.
383. Хромова И.А. Роман Д.С.Мережковского «Антихрист (Петр и Алексей)»: Мир художественных образов и символов: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Хромова Ирина Александровна. – Смоленск, 2006. – 220 с.
384. Хропко П.П. Жанрова специфіка літературного твору / П.П.Хропко, А.Б.Гуляк // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1997. – № 2. – С. 38-44.
385. Черкес В.П. Романы Леонида Андреева «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны» и философия немецкого волюнтаризма: дис.

... канд. филол. наук: 10.01.01 / Виталий Павлович Черкес. – Владивосток, 2004. – 170 с.

386. Черная Н.И. В мире мечты и предвидения: Научная фантастика, ее проблемы и художественные возможности / Н.И.Черная. – К.: Наукова думка, 1972. – 228 с.
387. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л.В.Чернец. – М.: Изд-во Моск. гос. ун-та, 1982. – 192 с.
388. Черников А. П. Духовно-нравственные искания в автобиографической прозе русского зарубежья (Бунин – Шмелев – Зайцев) / А.П. Черников // Литература в школе: науч.-метод. журн. – 2008. – № 6. – С. 3-6.
389. Чичерин А.В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А.В.Чичерин. – М.: Сов. писатель, 1965. – 299 с.
390. Чудакова М.О. Архив М.А.Булгакова / М.О.Чудакова // Записки отдела рукописей Всесоюзной библиотеки им. В.И. Ленина – М.: Книга, 1976. – Вып. 37. – С. 25-152.
391. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О.Чудакова. – М.: Книга, 1988. – 496 с.
392. Шаймарданова Р.Т. Мир музыки в творчестве М.Булгакова: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.01 / Шаймарданова Римма Тимирязиевна. – Екатеринбург, 2006. – 180 с.
393. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения / З.Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 320 с.
394. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства / Ф.В.И.Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.
395. Шерман О.М. Художня специфіка російського історичного роману другої половини ХІХ століття і проблеми розвитку жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / О.М.Шерман. – Одесса, 1999. – 18 с.
396. Шиндель А. Свидетель (Заметки об особенностях прозы А.Платонова) / А.Шиндель // Знамя. – 1989. – № 9. – С. 207-217.
397. Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы / В.Шкловский. – М.: Сов.писатель, 1959. – 628 с.
398. Шкуропат М.Ю. Авторские самоопределения в эпосе И.Шмелева «Солнце мертвых» (заголовок и подзаголовок) / М.Ю.Шкуропат // Літературознавчий збірник. – Донецьк, 2003. – Вип. 14. – С. 132-145.

399. Шлегель Ф. Разговор о поэзии / Ф.Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М.: Изд. Моск. университета, 1980. – С. 62-65.
400. Шмелев И.С. Пути небесные: Избранные произведения / И.С.Шмелев. – М.: Советский писатель, 1991. – 592 с.
401. Шмид В. Нарратология / Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
402. Шулова Я. «Петербург» А.Белого и искания в русской и европейской живописи конца XIX – начала XX века / Я.Шулова // Нева: Ежемесячный литературный журнал. – 2004. – № 9. – С. 258-260.
403. Щеблыкин И.П. У истоков русского исторического романа / И.П.Щеблыкин. – Пенза: Пензенский институт, 1992. – 284 с.
404. Эйдинова В.В. Стиль художника: Концепция стиля в литературной критике 20-х годов / В.В.Эйдинова. – М.: Худ. лит., 1991. – 285 с.
405. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде ; [пер. с фр.: Большаков В.П.]. – М.: Акад. проект, 2000. – 223 с.
406. Эльсберг Я.Е. Теория литературных стилей. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле / Я.Е.Эльсберг. – М.: Наука, 1976. – 504 с.
407. Эсалнек А. Типология романа / А.Эсалнек. – М.: Изд во Московского ун-та, 1991. – 157 с.
408. Эсалнек А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: [учеб. пособие] / А.Я.Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 112 с.
409. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г.Юнг. – М.: АСТ-КАНОН, 1998. – 400 с.
410. Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова / Е.А.Яблоков. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 424 с.
411. Яблоков. Е.А. На берегу неба (Роман Андрея Платонова «Чевенгур») / Е.А.Яблоков. – СПб.: Издательство «Дмитрий Буланин», 2001. – 376 с.
412. Яблоновська Н.В. «Життя Арсеньева» І.О.Буніна і традиції автобіографічної оповіді в російській літературі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.02 «Російська література» / Н.В. Яблоновська. – Дніпропетровськ, 1999. – 16 с.
413. Яновская Л.М. Почему вы пишете смешно? / Л.М.Яновская. – М.: Наука, 1969. – 216 с.

414. Яновская Л.М. Творческий путь Михаила Булгакова / Л.М.Яновская. – М.: Сов.писатель, 1983. – 320 с.
415. Яранцев В.Н. Интертекстуальная проблематика символистского текста: «Медный всадник» А.С.Пушкина и «Петербург» А.Белого / В.Н.Яранцев // Сибирская пушкинистика сегодня: сборник научных статей. – Новосибирск, 2000. – С. 212-228.
416. Яранцев В.Н. Семиотика «начала» и проблема структурного синтеза в посмодернистской прозе («Дар» В.Набокова) / В.Н.Яранцев // Крымский Набоковский научный сборник: Выпуск 3: Проблемы синтеза в культуре. – Симферополь: Крымский Архив, 2003. – С. 81-90.
417. Яранцев В.Н. Структура идеального пространства в романе А.Белого «Петербург» / В.Н.Яранцев // Гуманитарные науки в Сибири. – Новосибирск, 1997. – № 4. – С. 50-55. – (серия «Филология»).
418. Allen W. The English Novel. A Short critical history / W.Allen. – London: Phoenix House Ltd, 1954. – 359 p.
419. Baker E. A the history of the English Novel. The Elizabethan Age & after / E.Baker. – London, 1937. – Vol. 2. – 305 p.
420. Barnes Julian A History of the World in 10 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> chapters / Barnes Julian. – London: Picador, 1990. – 309 p.
421. Boyd B. V.Nabokov: The Russian Years / B.Boyd. – Princeton: Princeton University Press, 1990. – 505 p.
422. Camille Esmein. «Le Traité de l'origine des romans de Pierre-Daniel Huet, apologie du roman baroque ou poétique du roman classique?» / Camille Esmein // «Le roman baroque». – Paris, 9 Juliet 2003. – P. 417-436.
423. Cuddon J.A. A Dictionary of Literary Terms / J.A.Cuddon. – Middlesex: Penguin books, 1982. – 761 p.
424. Davidov S. Teksty-Matreshki Vladimira Nabokova / S.Davidov. – Munchen: Sagner, 1982. – 252 p.
425. Derrida J. The Law of Genre / J.Derrida // Critical Inquiry. – 1980. – September 7. – P. 5-72.
426. Devitt A. Writing Genres / Amy J. Devitt. – Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004. – 242 p.
427. Eagleton T. The English Novel. An Introduction / T. Eagleton. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – 365 p.
428. Farrell J. Classical Genre in Theory and Practice / J.Farrell // New Literary History. – 2003. – Summer, vol. 34, no. 3. – P. 383-408.

429. Frye N. *Anatomy of Criticism* / Frye N. – Princeton: Princeton University Press, 1957. – 354 p.
430. Hunter J.-P. *Before novels. The cultural contexts of Eighteenth Century English Fiction* / Hunter J.-P. – N.-Y.; London: W.W.Norton&Company, 1990. – 421 p.
431. Johnson D. *Barton, Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov* / D. Barton Johnson. – Ann Arbor: Ardis, 1985. – 223 p.
432. Lämmert E. *Bauformen des Erzählens [Texte imprimé]* / Eberhard Lämmert / 8. unveränderte Auflage / Stuttgart : JB Metzler, 1991. – 306 p.
433. Lukacs G. *The Historical Novel* / G.Lukaács. – Harmondsworth: Pinguin Books Ltd, 1969. – 235 p.
434. Olaf Simons. *Marteaus Europa oder der Roman, bevor er Literatur wurde* / Olaf Simons. – Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, 2001. – P. 165-172.
435. Pollak S. *Geograf krajow urojonych II Pollak S. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej* / S.Pollak. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowo-Techniczne, 1962. – P. 180-196.
436. Rescher N. *Imagining Reality: a study of unreal possibilities* / N.Rescher // Open Court Publishing, 2003. – Vol. 331. – 298 p.
437. Schneider J. *Einführung in die Roman-Analyse* / J.Schneider. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003. – 152 p.
438. Staiger E. *Grundbegriffe der Poetik* / Emil Staiger. – München : Deutscher Taschenbuch. Verlag, 1971. – 182 p.
439. Stevenson L. *The English Novel: A panorama* / L. Stevenson. – Boston: Houghton Mifflin, 1960. – P. 27-28.
440. Thornbury E.M. *Henry Fielding's Theory of the Comic Prose Epic* / E.M.Thornbury. – Madison: «University of Wisconsin», 1928. – 202 p.
441. Watt I. *The rise of the novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* / I.Watt. – Chapel Hill: The univ. of North Carolina press, 1959. – 104 p.
442. White Hayden. *Anomalies of Genre: The Utility of Theory and History for the Study of Literary Genres* / Hayden White // *New Literary History*. – 2003. – Summer, vol. 34, no. 3. – P. 597-615.

# ЗМІСТ

Передмова.....	3
<b>РОЗДІЛ I. РОМАН ЯК КАТЕГОРІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА...7</b>	
1.1. Категорія «жанр» у сучасному літературознавстві .....	7
1.2. Основні підходи до розуміння категорії «стиль» у науці ..	18
1.3. Методологічні підходи до вивчення категорії «роман» ....	26
1.4. Проблемні питання типології роману в літературознавстві .....	42
<b>РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ІНДИВІДУАЛЬНО-АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В МОДИФІКАЦІЯХ БІОГРАФІЧНОГО РОМАНУ 1900-1930-х рр.....</b>	<b>56</b>
2.1. Художній синтез в автобіографічному романі початку ХХ століття .....	56
2.1.1. Реальне і вигадане в автобіографічному романі («История моего современника» В.Короленка, «Детство», «В людях», «Мои университеты» М.Горького) .....	58
2.1.2. «Я»-роман і його модифікації («Крещеный китаец» А.Белого, «Жизнь Арсеньева» І.Буніна) .....	69
2.2. Біографічний модус як жанрова константа роману .....	85
2.2.1. Біографічний дискурс у романах «Санин» М.Арцибашева, «Жизнь Клима Самгина» М.Горького, «Машенька» В.Набокова .....	85
2.2.2. Жанрово-стильові пошуки в романах «Сашка Жегулев» Л.Андрєєва, «Пути небесные» І.Шмельова, «Дар» В.Набокова .....	108
<b>РОЗДІЛ III. «ХАРАКТЕР ДІЙНОСТІ» У НАРАТИВНИХ СТРАТЕГІЯХ ІСТОРИЧНОГО, СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО І САТИРИЧНОГО РОМАНУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>134</b>
3.1. Наративна структура історичного роману («Христос и Антихрист (Петр и Алексей)» Д.Мережковського, «Петр Первый» О.Толстого) .....	134
3.2. Форми нарації в соціально-історичних романах «Солнце мертвых» І.Шмельова, «В тупике» В.Вересаєва, «Белая гвардия» М.Булгакова .....	151

- 3.3. **Форми хронотопу і наративні позиції в сатиричних романах «Шутка Мецената» А.Аверченка, «Двенадцать стульев», «Золотой теленок» І.Ільфа та Є.Петрова ..... 179**

**РОЗДІЛ IV. ХУДОЖНІЙ СИНТЕЗ У МЕТАЖАНРАХ  
РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ 1900-1930-х рр. ....197**

- 4.1. **Міф як основа світобачення в романах «Мелкий бес»  
Ф.Сологуба, «Петербург» А.Белого ..... 199**
- 4.2. **Переосмислення міфу в романі «Дневник Сатаны»  
Л.Андреева ..... 217**
- 4.3. **Міжжанрова дифузія в романах-антиутопіях  
«Мы» Є.Замятіна, «Чевенгур» А.Платонова,  
«Мастер и Маргарита» М.Булгакова ..... 226**
- 4.4. **Жанрова ідентифікація роману «Приглашение  
на казнь» В.Набокова ..... 249**

**РОЗДІЛ V. ЖАНРОВІ ДЕФІНІЦІЇ ФАНТАСТИЧНОГО  
РОМАНУ В РОСІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ..... 261**

- 5.1. **Дифузія жанрів у романах «Аэлита», «Гиперболоид  
инженера Гарина» О.Толстого, «Человек-амфибия»  
О.Беляева ..... 263**
- 5.2. **Види і форми хронотопу в романах «Последний человек  
из Атлантиды» О.Беляева, «Плутония» В.Обручева ..... 282**
- 5.3. **Особливості жанру романів «Бегущая по волнам»,  
«Блистающий мир» О.Гріна ..... 289**
- Післямова ..... 308**
- Список використаних джерел ..... 318**

*Наукове видання*

**Кушнірова Тетяна Віталіївна**

**РОМАННІ ОБРІЇ РОСІЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Монографія*

Друкується за авторською редакцією

Науковий редактор **О.М. Ніколенко**

Художній редактор **С.Р. Денисенко**

Обкладинка **В.В. Кушніров**

Технічний редактор **С.В. Хорєв**

Комп'ютерна верстка **А.В. Коверко**

Підписано до друку 12.09.2012. Формат 60x84/16.

Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Шкільна.

Обл.-вид. арк. 19,54. Ум. друк. арк. 20,46.

Вид. № 1296. Тираж 500 прим.

Видавець Шевченко Р. В.

Полтава 36000, вул. Остроградського, 2, тел. 0532 502708, 050 3462375  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції,  
серія ДК №1139 від 04.12.2002 р., видане Державним комітетом  
інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України