

2. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века / Валентина Ивашева. – М. : Высшая школа, 1984. – 488 с.
3. Кононенко П. А чи з неба гроші?! – Інтернет-ресурс / П. Кононенко. – Режим доступу: <http://archive.ndiuv.org.ua/fulltext.html?id=2144>.
4. Киенко І. Спарк Мюріел / І. Киенко // Михальська Н., Щавурський Б. Зарубіжні письменники, бібліографічний словник., – К. : Освіта, 2007. ч. II – С. 546–551.
5. Рабенчук В.С. «Бахнув так, що картузи з неба й досі ще не впали» / В.С. Рабенчук // Олег Черногуз: гумор і сатира завжди: до 80-річчя від дня народження відомого укр. письменника, публіциста, журналіста О.Ф. Черногуза: біобібліограф. покажчик / уклад.: О.І. Кізян, Л.Б. Борисенко. – Вінниця, 2016. – С. 8–13.

Невярович Н.Ю.,

кандидат педагогических наук, доцент,
Херсонский государственный университет

ПРИЕМ МЕТАЛЕПСИСА В ПОЭТИКЕ СОВРЕМЕННОЙ ГРОТЕСКОЙ ПРОЗЫ: КОМПАРАТИВНЫЙ АСПЕКТ

Исходным посылом изучения литературы выступает тезис о том, что литература «не равна себе», а является чем-то «кроме себя самой» [2]. Ее границы проницаемы. Это наблюдаются и на уровне отдельного текста, который «вечно норовит вырваться за собственные пределы, спроецироваться на “реальную” жизнь или, наоборот, впустить ее в себя, ведет сложную игру на легко пересекаемой границе “текста” и “внетекста”» [2]. Функцию трансгрессии выполняет металепис – одна из аристотелевских фигур риторики, которую по-новому интерпретировал Жерар Женнет в контексте современного видения нарратологических стратегий текста [1]. Металепис – это «всякое вторжение повествователя или экстрадиегетического адресата в диегетический мир ...или наоборот», которое “порождает эффект некоей причудливости, либо комической <...> либо фантастической” [Цит. по: 2].

Врусле литературоведения металепис раскрывает гротескный механизм интерсубъективного взаимодействия между участниками художественной реальности и осуществляет «переходы границ» вне положенных друг другу миров. В современном романе металепис выступает приемом повествования, элементом поэтики необычайного, маркером гротескного дискурса. Выделяют металеписы “риторические” (происходящие на уровне слов, как аномалии речи повествователя) и “онтологические” (происходящие на уровне повествовательных событий, как “объективная” сшибка несовместимых миров) (по классификации М.-Л. Райан) [Цит. по: 2]. Металепис, в соответствии со своей трансгрессивной природой, обладает способностью выходить за свои пределы, вторгаться в смежные области и оборачиваться другими категориями. В этом механизме междискурсивных интервенций отчетливо просматривается природа гротеска. Нарративный гротеск реализуется как взаимопроникновения субъекта и объекта повествования, различных по своей природе нарративных уровней в художественном тексте. В произведении априори заложена условность в отношении характера изображения, что обеспечивает естественность восприятия художественного мира. Металепис, вследствие нарушения условий «договора», создает гротескный по своей сущности «эффект причудливости» (Ж. Женнет), который подвергает сомнению саму логику и возможность восприятия. Зримым примером металеписа является картина М.-К. Эшера «Рисующие руки» (1948), где две руки рисуют на бумаге друг друга.

В современной русской литературе прием металеписа ярко прослеживается в произведении А. Кима «Остров Ионы» (2005), где некий Хранитель Слова диктует писателю текст романа, как некий путь к Свободе: *«Повелеваю А. Киму записывать за мной все эти сведения не ради развлечения... Я велю ему идти по самому легкому и быстрому пути, дорогой Слова к Свободе»*

[4, 42-43]. Его цель – научить писателя преодолевать линейность обыденного сознания: *«Мне надо, чтобы писатель А. Ким с помощью дарованного ему Слова научился самостоятельно пробираться через границы миров и водить за собой своих героев...»* [4, 78]. Взаимоотношения между автором и его героями в «свободном» романе строятся на основе «субъект-субъектных» отношений: *«Писатель Ким ничего не мог ответить персонажу своей книги; непреодолимая пропасть разверзлась между ними...»* [4, 86]. Герои его романа могут «своевольничать» и «отлучаться» из текста романа: *«А у принца Догешти оказались свои интересы – его завлекли в клуб таких же, как он, книжных персонажей, у которых не было живых прототипов, они явились детищем абсолютного вымысла и самой разнузданной спонтанной фантазии»* [4, 266]. Классический для мировой литературы образ писателя в метаромане А. Кима получает новую интерпретацию: он выступает не субъектом, а объектом творчества, и уже трудно восстановить, *«кто кого сочинил»*. Хранитель Слова, возмущенный поведением А. Кима, рассуждает: *«То есть, он не хочет больше быть сочинителем, а желает стать сочиняемым, что ли. Ну, хорошо, допустим, я это ему разрешу. А роман, роман-то кто будет за него оканчивать? Пушкин что ли?»* [4, 150].

В романе А. Слаповского «Первое второе пришествие» (2002) один из героев – писатель Алексей Слаповский. Он пишет роман с тем же названием, становясь гротескным персонажем собственного произведения. Гротескный эффект металепсиса заключается в том, что вследствие проницаемости повествовательных границ, рассказчик может становиться частью повествования, а повествование врываться во внетекстовую действительность. Прием металепсиса создает форму интерактивной игры с читателем и гротескно изображает творческую кухню писателя: *«Шел мимо беллетрист Алексей Слаповский, шныряя умом и взглядом в поисках сюжетов и нелепостей. Остановился, не подходя близко. Посмотрел, послушал, и, вдохновившись, побежал домой – сочинять роман под названием «Первое второе пришествие». Это будет роман о человеке, вообразившем себя Христом. Занятная штука может получиться. Или такое название: «Конец света откладывается». Второе эффектней, первое загадочней. Какое выбрать?»* [5, 227].

В произведении А. Кабакова «Московские сказки» (2005) ярко проявляется гротескный характер металепсиса, который реализуется как междискурсивные интервенции, трансгрессия «знаков» первой и второй реальности. Сюжетно-композиционную структуру сказок формируют две циклические системы персонажей. Первая – это «вечные образы» фольклора и литературы, переселенные автором в реальность 90-х. Вторая – собственно обитатели Москвы, представляющие все типы социальной иерархии – от бомжей до олигархов. Реалистические персонажи оказываются в эпицентре событий, выстроенных на основе феномена чуда. Соединение линейной и нелинейной логики рождает гротескный трагикомический образ, вскрывающий ужасающие масштабы омертвления современных душ. Так, в сказке «Ходок» современный Дон Гуан – это доктор Иванов, по прозвищу «док-ходок». Его возлюбленная, донна Анна, – это жена престарелого высокого советского деятеля культуры, «посадившего» своего соперника в места не столь отдаленные и вскоре преставившегося. Момент истины для героя, вернувшегося после отсидки к овдовевшей Анне, предрешен. Смерть принес звонок по телефону «с того света», который был воспринят следователем как удар электрического тока. Кабаков сохраняет форму и стиль пушкинского текста, наполняя его пародийно сниженным содержанием: *«–И правда, кто? Не муж ли твой покойный / решил со мной поговорить о нашей / дальнейшей жизни здесь, в его квартире? / (Смеется) / Он, видно, думает, что даже после смерти / меня он сможет снова посадить? / Вот хрен ему! / (Берет трубку, слушает и падает замертво)»* [3, 76].

Таким образом, в гротескной поэтике современного романа металепсис выступает принципом трансгрессивных повествовательных стратегий, способом трансформации субъект-субъектных и субъект-объектных связей в произведении, средством создания гротескно-парадоксальных образов на онтологическом (А. Ким, А. Слаповский) и риторическом (А. Кабаков) уровнях металепсиса.

Литература

1. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: В 2 т./ Общ.ред., вступ. ст. С. Н. Зенкина.– М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.– Т. 1. – 469 с.; Т. 2.– 469 с.
2. Зенкин С. Поэтика трансгрессии / С. Зенкин //«НЛО»– 2006.–№7.– [Электронный-ресурс]: Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/ze30-pr.html>.
3. Кабаков А. Московские сказки. /А. Кабаков. – М. : Вагриус, 2005. – 301 с.
- 4.
5. Слаповский А. И. Первое второе пришествие: Роман. Вещий сон: детективная пастораль / А. И. Слаповский. – М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. – 379 с.

Немченко Г. В.,
кандидат філологічних наук,
Херсонський державний університет

**ЖАНРОВА ПРИРОДА КОМІЧНОГО У П'ЄСАХ “ДЯЧИХА” Т. СУЛИМИ
ТА “ТОРГІВЛЯ ЖЕМЧУГАМИ” Г. ЦЕГЛИНСЬКОГО**

На порубіжжі XIX і XX століть продовжується розвиток української комедії, котра живиться традиціями театрального минулого і вбирає в себе нові віяння. Це розмаїте явище досліджувалось як у працях тогочасних критиків – М. Вороного, Б. Грінченка, С. Єфремова, І. Франка, Г. Цеглинського, так і в розвідках пізніших авторів – О. Борщаговського, В. Вієвського, Л. Дем'янівської, Й. Кисельова, А. Козлова, В. Коломійця, Л. Міщенко, З. Мороза, Л. Мороз, О. Ставицького, П. Хропка, О. Цибаньової тощо. Об'єктом розгляду в них були твори визначних комедіографів доби – Б. Грінченка, І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича), О. Кониського, М. Кропивницького, Олени Пчілки, В. Самійленка, М. Старицького, І. Франка, Л. Яновської та ін.

Свою частку до вітчизняної драматургії внесла маловідома українська письменниця з Катеринославщини Тетяна Сулима-Бачихіна. За жанром її п'єсу “Дячиха” (1888) можемо кваліфікувати як побутову комедію з життя духовенства. Твір присвячений артистці Олександрі Віриній із театру корифеїв.

Одним із засобів комічного у п'єсі є контраст між бажаннями та можливостями дійових осіб. Дячиха всіма засобами прагне довести спроможність її сина Кольки стати дяком, або й священиком, хоча за неуспішність той був вигнаний із духовної семінарії. Кожна нова ситуація в п'єсі підкреслює недолугість амбітних поривань цієї обивательки. Джерелом комізму в творі є алогічна поведінка сина дячихи, який не бажає вчитися, самоствердитися в житті завдяки праці та знанням, а мріє лише про одне – поскоріше одружитися з донькою сільського старости Пашкою. Тип українського Митрофанушки вимальовано досить колоритно й усебічно в сценах залицяння до дівчини, випивки з батьком, навчання з репетитором Бутилкіним.

Особливу увагу привертає постать дячихи, котра себе репрезентує як невсипущу й гостинну хазяйку, а насправді, як видно з реплік інших персонажів, вона жадібна, свавільна, груба, лайлива. Щоб поліпшити своє матеріальне становище, ця, буцімто добропорядна, героїня постійно займається поборами (так званім ільнуванням), що є, по суті, пересічним здирством. Вона вважає себе вищою за селян, достойнішою, шляхетнішою: “Дячиха (одна). Еге, бач як розтала... Отак вас, хамів, і треба вчить... Так, у вас нічого не візьмеш. (Повторює зі злістю слова хазяйки). “Я вже вам, матушечко, і те, і се...” Та ще ми побачимо, що ти даси. (Замисливо). Треба ж усе уміючи до кінця довести...” [1, 42].

Поза комічною оболонкою твору авторка порушує проблему неймовірного зубожіння нижчих духовних чинів на той час, їх залежність від селянських пожертвувань. З монологів дячихи дізнаємось про коло її нагальних потреб і турбот.

“Дячиха (одна). Ох, сердешна дитина, як же змарніла... Один одним, та й то не так, як у людей. Що з ним робити і що казати? Тільки сердешне перелізло з її каторги, бурси, у семінарію,