

**Kobchinska O.**, assistant professor  
Kyiv Taras Shevchenko National University

**Tahar Ben Jelloun's novels as a territory of psychological gestalt**

*The article regards major poetical and compositional characteristics within Tahar Ben Jelloun's novels his rediscovered psychological research on basis of modern gestalt-psychology.*

**Key-words:** *historic trauma, cultural dialog, cognition dissonance, novel-labyrinth, gestalt-therapy.*

УДК 82.0; 801.73

**Ковінько М.В.**, асп.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**АВТОР, АВТОРСЬКА МАСКА, НАРАТОР, ОБРАЗ АВТОРА:  
КОРЕЛЯЦІЯ ПОНЬЯТЬ**

**(на матеріалі новели В.Пелевіна «Ніка»)**

*Стаття присвячена проблемі співвідношення понять «автор», «авторська маска», «наратор» та «образ автора» у постмодерністській прозі. Пропонується аналіз новели Віктора Пелевіна «Ніка» з погляду використання прийому авторської маски, передумовою для виникнення якої у даному разі виступає пародіювання відомих творів класичної літератури.*

**Ключові слова:** *автор, авторська маска, наратор, образ автора, пародіювання, постмодерністська новела, інтертекстуальна гра.*

Незважаючи на те що найновіші літературознавчі праці [Осьмухіна 2008; Осьмухіна 2009] надають переконливі докази давньої традиції побутування авторської маски у художній літературі, а також наполягають на незалежності даного прийому від літературного стилю чи напрямку, твердження американського дослідника К. Малмгрена щодо приналежності такого поняття саме постмодерністському дискурсу [Ильин 2004, 24] справедливе у тому сенсі, що лише для постмодернізму з його свідомою націленістю на підтексти, приховування смислів, пародійність, багатозначність, інтертекстуальні загадки та гру різноманітними смислами властиво настільки активно і яскраво вдаватися до створення різноманітних масок і альтернативних «я».

К. Малмгрен визначає авторську маску «смісловим центром постмодерністського дискурсу» і називає її серед основних ознак сучасного роману,

тому що, на його думку, саме маска рятує фрагментарну деконструйовану прозу від комунікативного провалу в умовах дефіциту людського начала в тексті [Ильин 2004, 24]. Важко не погодитися з таким міркуванням, однак досить **актуально** з цього приводу проаналізувати й інші прозові жанри, зокрема новелу, аби показати, що така форма авторської присутності як маска характерна не лише для великої прози.

**Мета** пропонованого дослідження: встановити зв'язки між авторською маскою та такими важливими суб'єктними інстанціями прозового твору як автор, наратор і образ автора. Поставлена ціль передбачає виконання кількох **завдань**: уточнити значення понять «автор», «наратор», «образ автора»; проаналізувати особливості використання прийому авторської маски у постмодерністській новелі; визначити співвідношення маски та основних суб'єктних позицій прозового твору.

**Об'єктом** даної статті є новела російського постмодерніста В.Пелевіна «Ніка», **предметом** – авторська маска в її відношенні до різних форм авторської присутності у тексті.

**Наукова новизна** роботи полягає в аналізі авторської маски у новелі «Ніка» та інтерпретації пелевінської інтертекстуальної гри як передумови для виникнення такої маски.

Перш ніж приступити до аналізу конкретного тексту, окреслимо необхідну теоретичну базу. Виходячи з класичної в літературознавстві тріади авторських інстанцій «біографічний автор – автор-творець – образ автора», під поняттям «автор», вслід за Н.Тамарченком, матимемо на увазі «творця художнього твору як цілого» [Тамарченко 2001, 17], тобто середній компонент розглянутого ланцюжка, опозиційний до реального письменника як такого, що існує за межами даного дослідження та безпосередньо не стосується моменту творчості. Образ автора, спираючись на погляд В.Виноградова, розглядатимемо як «концентроване втілення суті твору, яке поєднує всю систему мовних структур персонажів у їх співвідношенні з оповідачем, розповідачем чи розповідачами і яке через них постає ідейно-стилістичним осередком, фокусом цілого» [Виноградов 1971, 118]. Категорію «наратор» енциклопедія «Западное литературоведение XX века» протиставляє поняттю «конкретний», «реальний автор» і подає визначення В.Кайзера, за яким оповідач/розповідач – це «створена фігура, яка належить всьому цілому літературного твору»; до того ж «в мистецтві розповіді наратор ніколи не є автором [...], а роллю вигаданою і прийнятою автором» [Ильин 2004, 282]. Відтак, якщо будь-яка маска надівається на лице (у прямому та переносному смислах) з метою створення нового образу, то, очевидно, і авторську маску автор носить для того, аби перевтілитися у фіктивного наратора.

Аналізуючи особливості авторської маски у творчості М.Зошенка та М.Волкова, О.Осьмухіна опирається на погляди формалістів щодо природи пародії та про розмежування формальної та змістової сторін художнього твору, і це дає дослідниці змогу встановити, що однією з обов'язкових умов функціонування маски автора є двоплановість тексту, а сама маска визначає відношення між автором та героєм-наратором [Осьмухіна 2008, 41]. Отже, наявність двох площин/ світів / свідомостей, авторської (прихованої) і наративної (видимої), викликана бажанням автора-творця містифікувати читача образом свого альтернативного «я», нетотожного реальному, і свідчить про наявність маски у творі.

В іншій статті О.Осьмухіна зазначає, що «маска замінює автора «реального», який з її допомогою нерідко ідентифікує себе самого, естетично навмисно створюючи ілюзію достовірності тексту, подій і т.д., ховаючись під маскою фіктивного автора-наратора, котрий веде оповідь від першої особи («я-суб'єкта»), котрий бере на себе функцію творця пропонованого тексту, котрий дає читачам бачення подій зі свого погляду і котрий цілісно завершує сам твір» [Осьмухіна 2011, 47].

В.Пелевін створює образ героя-наратора, містифікуючи наївного читача його нібито відвертою сповіддю про стосунки з жінкою на ім'я Ніка, хоч уже покійною, але, очевидно, і досі незабutoю та коханою. Герой розповідає про власні почуття, про дні, проведені з нею, про її зовнішність, звички, коло спілкування, взаємні непорозуміння та образи, її зради, поступово підводячи читача до розв'язки, яка має пояснити, що зрештою сталося з цією парою і чому Ніки уже немає серед живих. Ми бачимо явні контрасти між характерами закоханих: він – естет, який милується навколишніми речами, вона – байдужа до всього («Для Ники сахарница была просто усеченным конусом из блестящего материала, набитым бумажками, для меня – чем-то вроде копилки, где хранились собранные за всю жизнь доказательства реальности бытия» [Пелевин электронный ресурс]). Він постійно за книгою, причому класичною, елітарною (Бунін, Набоков, Газданов), вона ж «часами дремала у телевизора, почти не глядя на экран, помногу ела – кстати, предпочитала жирную пищу – и очень любила спать, ни разу я не помню ее с книгой» [Пелевин электронный ресурс]. Він проявляє до неї ніжні почуття, тоді як вона реагує на них безпристрасно: «В тот вечер я был с Никой особенно нежен, и все же меня не покидало чувство, что мои руки, скользющие по ее телу, немногим отличаются для нее от веток, которые касаются ее боков во время наших совместных прогулок по лесу» [Пелевин электронный ресурс]. Його мова і думки – це мова і думки ерудита, інтелектуала, який розмірковує над багатьма явищами і фактами, а «ее запросы были чисто физиологическими»,

«рассудок совершенно не склонен к путешествиям по прошлому и будущему» [Пелевин электронный ресурс]. Однак герой достатньо відвертий у своїй сповіді, він не виправдовує себе, чесно зізнається, що часто ставився до коханої дещо грубо і зверхньо, часом холодно і аж до жорстокості байдуже: «Когда она случайно разбила старинную сахарницу [...], я через час после этого неожиданно для себя дал ей пощечину», «Видишь ли, Ника [...], мне совершенно наплевать, зачем ты глядишь во двор и что ты там видишь» [Пелевин электронный ресурс]. Він відчуває себе винним в її трагічній загибелі, подробиці якої поки що не пояснені: «Я не убивал ее, понятно, своей рукой, но это я толкнул невидимую вагонетку судьбы, которая настигла ее через много дней, это я был виновен в том, что началась длинная цепь событий, последним из которых стала ее гибель» [Пелевин электронный ресурс]. Подібна заявка налаштовує читача на сприйняття ряду перипетій і розв'язки, до якої вони призведуть. Сповідальна форма оповіді викликає довіру і впевненість, що герой-наратор її неодмінно надасть. І він дійсно викладає по-натуралістичному огидну сцену зради Ніки із сусідом по під'їзду «в двух шагах от собственной квартиры», конфлікт спричинений цим «надругательством над семейным очагом» та зрештою намір прийняти її назад додому. Однак далі автор раптом розкриває свій по-новелістичному несподіваний прийом: після сповненого трагічними інтонаціями опису аварії, внаслідок якої Ніка гине під колесами автомобіля, останнє реченням змінює всю суть викладеного сюжету: «Но, глядя на ее бессильно откинутый темный хвост, на ее тело, даже после смерти не потерявшее своей таинственной сиамской красоты, я знал, что как бы не изменилась моя жизнь, каким бы ни было мое завтра, и что бы не пришло на смену тому, что я люблю и ненавижу, я уже никогда не буду стоять у своего окна, держа на руках другую **кошку**» [Пелевин электронный ресурс]. Відтак, лише прочитавши заключну фразу, читач розуміє, що його ошукано.

Але в даному випадку суть прийому авторської маски в тому, що лише елітарний, достатньо ерудований читач, може зрозуміти, що насправді його намагаються ошукати двічі, причому основна гра криється саме у підтексті. Лише добре обізнаний з російською класикою «співрозмовник» претендує на справжній творчий діалог з автором. В.Пелевін використовує саме той тип авторської маски, коли автор видає пропонований текст за власний/оригінальний твір і таким чином перевтілюється у фіктивного героя-наратора, в істинність якого повинен повірити наївний читач. Насправді ж перед нами – майстерна інтертекстуальна гра, пародіювання щонайменше трьох знаменитих у світовій літературі речей – «Лоліти» В.Набокова, в першу чергу, а також «Легкого подиху» («Легкое дыхание») І.Буніна та «Привида Олександра».

дра Вольфа» («Призрак Александра Вольфа») Г.Газданова. Здавалося б, це зовсім різні твори, однак прочитання пелевінської новели дає чітко зрозуміти, що її задуму передувало не просто глибоке компаративне зіставлення вихідних текстів, але й віднаходження у них спільного ідейно-художнього стержня – естетичного замилювання зовнішністю жінки/дівчини та фізіологічного/плотського підходу до кохання при повній чи майже повній відсутності зацікавлення її душевно-духовним життям і внутрішнім світом.

Всі художні деталі, які певним чином характеризують образ героя-наратора та Ніки, – це явні або приховані алюзії на три вищеназвані тексти, причому алюзії на різних рівнях – формальному, змістовому та композиційному. По-перше, варто вказати на стилістичні відсилання: «потік свідомості», розлогі описи, відвертий сповідальний тон, рефлексивний характер думок персонажів, ліризм і чуттєвість, любов до портрета, естетське замилювання речами та зовнішньою атрибутикою, стремління до «прикрашеної» мови, – все це риси стилістичної віртуозності Буніна, Набокова і Газданова, а якщо говорити ширше, то й модернізму взагалі. Вдаючись до цілком постмодерністської гри, Пелевін ніби колажує художні манери своїх попередників, поєднуючи власний ідіостиль з елементами, пасажами, обіграваннями, навіть маркованим цитуванням класиків, причому настільки органічно, що виявити переходи між різними стилістичними фрагментами без достатньої обізнаності з прототекстами навряд чи й можливо. Так, наприклад початок новели «Ніка» («Теперь, когда ее легкое дыхание снова рассеялось в мире, в этом облачном небе, в этом холодном весеннем ветре...») [Пелевин электронный ресурс] – це майже дослівно передане закінчення «Легкого подиху» (пор.: «Теперь это легкое дыхание снова рассеялось в мире...») [Бунин 1984, 265], а далі – так само). Коли герой розмірковує над сутністю світу, який для нього асоціюється з «системой зеркал разной кривизны», він порівнює себе з Гумбертом Гумбертом, «принимающим жирный социал-демократический локоть в окне соседнего дома за колено замершей нимфетки» [Пелевин электронный ресурс]. Однак це не оригінальні асоціації, а перефразований Набоков (пор.: «Бывало, например, я замечал с балкона ночью, в освещённом окне через улицу, нимфетку, раздевающуюся перед услужливым зеркалом. [...] Но с бесовской внезапностью нежный узор наготы [...] превращался в озарённый лампой отвратительно голый локоть мужчины в исподнем белье, читающего газету у отворённого окна в жаркой, влажной, безнадёжной летней ночи» [Набоков электронный ресурс]). А уривок із роману Газданова, що починається словами «Ее нельзя было назвать скрытной...» [Газданов электронный ресурс], подається не просто без змін, але й у лапках і навіть з вказівкою на автора: герой нібито просто читає книгу вголос, і цитата начеб-

то нічого не означає. Та насправді вона не випадкова, тематично влітається у зміст новели і, будучи характеристикою Олени Миколаївни, сприймається водночас і як характеристика Ніки.

По-особливому цікава пелевінська гра на образно-змістовому рівні. Так, центральний персонаж новели – Ніка як жінка і кішка – це насправді не самотійний образ, а набір рис головних героїнь обіграних текстів, тоді як її доля – прихована пародія на відомі сюжети, причому в центрі даного експерименту, перш за все, «Лоліта».

По-перше, недарма Ніка – це саме кішка, адже набоківська «німфетка» впізнається «по слегка кошачьему очерку скул, по тонкості и шелковистости членов» [Набоков електронний ресурс]. По-друге, ця кішка наділена грацією та «легким диханням» бунінської «ідеальної жінки». По-третє, її вік («Она была намного моложе меня...» [Пелевин електронний ресурс]) теж натякає на приналежність до «німфеток» (для порівняння: героїні Набокова на момент знайомства з Гумбертом Гумбертом всього 12 років; Оля зовсім юна гімназистка, зваблена 56-річним мужчиною; Олена вийшла заміж досить молодюю, в 17 років, за чоловіка, у якого «была седая прядь волос» [Газданов електронний ресурс]).

Ім'я кішки – теж не випадкове; герой пояснює його наступним чином: «Я никогда не называл ее полным именем – слово «Вероника» для меня было ботаническим термином и вызывало в памяти удушливо пахнущие белые цветы [...]» [Пелевин електронний ресурс]. Коротка форма Ніка відсилає до «Лоліти»: «Она была Долорес на пункте бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита» [Набоков електронний ресурс], а образ білих квітів із задушливим запахом виказує певну негачію нездоровому гумбертівському замилюванню дівчинкою (для порівняння: «Это была моя Ло», произнесла она [Шарлотта Гейз – *К.М.*], «а вот мои лилии» // «Да», сказал я [Гумберт Гумберт – *К.М.*], «да. Они дивные, дивные, дивные» [Пелевин електронний ресурс]). Коли герой говорить, що «Ника не интересовалась чужими чувствами» та ігнорувала його друзів, то недвозначно натякає на газдановську Олену (пор.: «Желания других играли для нее роль только тогда или только до тех пор, пока совпадали с ее собственными желаниями. Меня поразила чуть ли не с первых же дней ее душевная небрежность, ее безразличие к тому, что о ней подумает ее собеседник» [Газданов електронний ресурс]).

Змалювання тваринних рефлексів Ніки («В сущности, она была очень пошла, и ее запросы были чисто физиологическими – набить брюхо, выспаться и получить необходимое для хорошего пищеварения количество ласки» [Пелевин електронний ресурс]) перегукується зі знаменитим Лолітиним: «Предлагаю похерить игру в поцелуи и пойти жрать» [Набоков електронний

ресурс]. А переломний момент новели – гидка і натуралістично змальована інтимна сцена між Нікою і «животным в полном смысле слова» – це, по суті, пелевінська оцінка неприродних близьких стосунків Гумберта і дванадцятилітньої дівчинки: «то, что я увидел, вызвало у меня приступ инстинктивного отвращения» [Пелевин электронный ресурс]. Взагалі Нікіні нічні походеньки – це натяк на ранню розбещеність усіх героїнь: Оля Мещерська зваблена влітку братом своєї класної дами; Лоліта до зв'язку з Гумбертом теж не цнотлива: вона мала стосунки з юнаком у літньому таборі; Олена Миколаївна постійно згадує колишніх коханців.

Так само, як і Гумберта Гумберта, котрий помічає дивні речі, що відбуваються з Лолітою за його спиною (прогулянки, перешіптування, незнайомці, машини), пелевінського героя теж хвилює, де гуляє його кішка, він слідкує за нею («Меня интересовало, куда она ходит – хоть и не настолько, чтобы я стал за ней шпионить, но в достаточной степени, чтобы заставить меня выходить на балкон с биноклем в руках» [Пелевин электронный ресурс]), ревнує її до рудої подружки Маші («...таки было чуть-чуть обидно, что у нее есть свой круг, куда мне закрыт доступ») і, зрештою, теж натикається на підозрілі автомобілі («Прямо у лавки стоял спортивный «мерседес» коричневого цвета – иногда я замечал его на соседних улицах, иногда перед своим подъездом, то, что это одна и та же машина, было ясно по запоминающемуся номеру – какому-то «ХРЯ» или «ХАМ» [Пелевин электронный ресурс]). В свою чергу, і Ніці, так само, як і Лоліті, набридає клітка, в яку її заганяє такий же Гумберт: «... я почувствовал, что она тяготится замкнутостью нашей жизни, становится нервной и обидчивой. Была весна, а я почти все время сидел дома, и ей приходилось проводить время рядом, а за окном уже зеленела трава [...]. Я не помню, когда она первый раз пошла гулять без меня» [Пелевин электронный ресурс].

Трагічна розв'язка і смерть героїні – теж знижено-пародійоване обігравання відомих сюжетів: легковажна Оля гине від руки обманутого офіцера; рука Гумберта не піднімається на Лоліту, але та згодом помирає при пологах; Олена, хоч і залишається живою, але зазнає поранення від руки колишнього коханця Олександра Вольфа. Життя Ніки теж несподівано обривається, однак, що цікаво, так само, як і життя Шарлотти Гейз, Лолітиної матері, – під колесами автомобіля. Таким чином Пелевін, з одного боку, зрівнює «пылкую маленькую Гейз» із «большой холодной Гейзихой», адже саме через нерозумну матір в житті дитини з'являється новий «тато», і саме мати ніби програмує для доньки майбутній жахливий фінал; а з іншого боку, автор натякає, що Гумберт так же «не винен» у смерті дружини, як і його герой, який «толкнул невидимую вагонетку судьбы, которая настигла ее через много дней» [Пелевин электронный ресурс].

Майстерно обіграючи зазначені тексти, В.Пелевін певним чином визначає і образ свого читача: щоб виявити авторську маску, треба бути частиною елітарної аудиторії, достойним суперником пропонованої гри. Однак автор не шкодує і ключів для виявлення замаскованих підтекстів. Він називає письменників, яких читає герой, явно або приховано цитує уривки з них, іронізує над важливими атрибутами, описаними в текстах своїх попередників. Так, наприклад, серед багатьох обіграних деталей в «Ніці» чільне місце займає щоденник чи, вірніше, його відсутність. Адже важливою композиційною деталлю бунінської новели є щоденник Олі Мещерської, з якого ми дізнаємось про її спокусника і про те, що вона пережила ставши жінкою; зі щоденника Гумберта Гумберта читач знайомиться з багатьма речами, пов'язаними із життям героя в домі Шарлотти Гейз, та про його патологічне захоплення маленькою Долорес; у Газданова щоденника як такого не зустрічаємо, але як композиційно важливий елемент тут теж фігурує прийом тексту в тексті – оповідання «Пригода в степу», написане одним із головних персонажів роману Олександром Вольфом, а також розповіді Вознесенського та Олени Миколаївни про того ж таки Вольфа. Іронічно ставлячись до подібних сповідей та історій кохання, автор «Ніки» навмисно відмовляється від вдавання в подробиці, які б міг містити щоденник: «Одно время я мечтал узнать, что она обо мне думает, но добиваться от нее ответа было бесполезно, а дневника, который я мог бы украдкой прочесть, она не вела» [Пелевин электронный ресурс]. Можливо цитата приховує і натяк на те, що Гумберт, так відверто і водночас егоцентрично сповідаючись у своїй потаємній записній книжечці, зовсім не подбав про те, аби заглянути у внутрішній світ Лоліти, і що його цікавила лише спокуслива «німфеточність» дівчинки. Серед інших обіграних атрибутів можна назвати і «случайно сохранившийся снимок» Ніки на стіні, який явно відсилає до «фотографического портрета гимназистки с радостными, поразительно живыми глазами» [Бунин 1984, 261] на могильному хресті. Про ці очі пелевінський герой згодом скаже, що «штурм этой безмолвной зеленоглазой непостижимости», в якому талановиті письменники, милуючись своїми прекрасними героїнями, – такими ж ніками, як і його Ніка, – бачили містичну загадку, виявився лише «явлением чисто оптическим». Відтак усе, що залишилось після того, як розсіялось «легке дыхание» Олі Мещерської і зникла загадка зелених очей, це «тяжелый, как силикатный кирпич, том Бунина» і «даже от блестящего Владимира Набокова, успешного в последний момент заслониться лирическим героем, остались только два печальных глаза да фаллос длиной в фут» [Пелевин электронный ресурс].

Як бачимо, автор створює ефект достовірності оповіді і сам же його двічі руйнує – на сюжетному рівні і на рівні підтексту. У першому випадку,



коли з'ясовується, що Ніка насправді кішка. У другому, коли виявляється, що налаштований на відверту сповідь герой – це ще один Гумберт Гумберт, з яким ведеться прихована полеміка. Виявляється, що, аби мати «легкий подих» Олі Мешерської, зовнішність і поведки німфетки, характер Олени, не обов'язково бути жінкою: породиста сіамська кішка нічим не гірша від бунінського, набоківського та газдановського ідеалів краси, а почуття до тварини, якими б вони не були, – не більш низькі (а може, й вищі), ніж тілесне кохання без духовної близькості, і не гірше збочення, аніж педофілія.

Отже, подібну інтертестуальну гру ми трактуємо як прийом авторської маски саме тому, що така гра чітко виявляє розбіжність між образом наратора та образом творця такого я-персонажа. Досвідчений інтерпретатор може легко виявити за сповідальним тоном оповіді про нещасливу інтимну драму іронію та глузування над стосунками, описаними в творах Буніна, Набокова та Газданова. Однак недостатня обізнаність із претекстами стає причиною того, що читач не помічає пародії, вірить у справжність описаного і, як наслідок, в оригінальність пропонованого сюжету. «Реальний» автор-творець через використання авторської маски подає образ себе в тексті (образ автора), який виявляється на рівні підтексту в іронії над почуттями, світоглядом, вчинками наратора та в пародіюванні класичних сюжетів. Іншими словами, образ автора у нашому розумінні – це поєднання я-героя як образу і авторської маски як прийому, за допомогою якого «реальний» автор містифікує читача справжністю свого тексту. Цей автор-творець не може безпосередньо втрутитись в твір і тому створює вигаданого наратора, «доручає» йому вести оповідь/розповідь крізь призму власного, фіктивного світогляду, однак будучи творцем не лише «слідкує» за оповідачем/розповідачем, а й безперервно визначає його існування. Відтак наратор – це, по суті, автор в масці, а образ автора в тексті – співвідношення між маскою та наратором, тобто образом, який твориться завдяки цій масці і концентрує в собі увесь ідейно-естетичний зміст твору і оцінку всього зображеного в ньому.

Погляд на художню творчість крізь призму авторської маски значно розширює перспективи аналізу художнього твору і дає можливість встановити відношення між основними суб'єктивними інстанціями прозового тексту. Такий підхід може бути продуктивним у поєднанні з різними методами літературознавчої інтерпретації, зокрема структурно-семіотичним, наративним та інтертекстуальним, у процесі осмислення творчості письменників різних періодів та стилів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Осьмухина О. Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: Маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия : [монография] / О. Ю. Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.
2. Осьмухина О. Ю. Авторская маска в русской прозе XIII – первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования) : [монография] / О.Ю.Осьмухина. – Саранск : Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 186 с.
3. Ильин И. Авторская маска / Ильин Илья Петрович // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цуганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 24–25.
4. Тамарченко Н. Д. Автор / Н. Д. Тамарченко // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [Глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 17–18.
5. Виноградов В.В. Проблема образа автора в художественной литературе // Акад. В.В.Виноградов. О теории художественной речи. – М. : Высшая школа, 1971. – С. 105 – 2011.
6. Ильин И. Нарратор / Ильин Илья Петрович // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / [Науч. ред. Е. А. Цуганова]. – М. : INTRADA, 2004. – С. 282.
7. Осьмухина О. Ю. Традиция авторской маски в русской сатирической прозе 1920-х. гг. (на материале новеллистики М.Зощенко и М.Волкова) / О. Ю. Осьмухина // Вестник Томского университета. Филология. – 2009. – № 324 (июль). – С. 41–48.
8. Осьмухина О. Ю. В. Пелевина и «Лолита»: преломление набоковской традиции авторской маски в романном творчестве В. Пелевина / О. Ю. Осьмухина // Вестник Тюменского государственного университета. – 2011. – №1. – С. 47–53.
9. Пелевин Виктор. Ника / Виктор Пелевин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/1.html>
10. Бунин И.А. Легкое дыхание // И.А.Бунин. Избранные сочинения. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 261 – 265.
11. Набоков Владимир. Лолита / Владимир Набоков [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/lolita.txt>
12. Газданов Гайто. Призрак Александра Вольфа / Гайто Газданов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/GAZDANOW/alexandr.txt>

Стаття надійшла до редакції 28.10.13.

**Ковинько М.В.**, асп.,

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, Киев

**Автор, авторская маска, наратор, образ автора: корреляция понятий (на материале новеллы В.Пелевина «Ника»)**

*Статья посвящена проблеме соотношения понятий «автор», «авторская маска», «наратор» и «образ автора» в постмодернистской прозе. Предлагается анализ новеллы Виктора Пелевина «Ника» с точки зрения применения приема авторской*

маски, передумови для появи якої в даному випадку виступає пародіювання відомих творів класичної літератури.

**Ключові слова:** автор, авторська маска, narrator, образ автора, пародіювання, постмодерністська новела, інтертекстуальна гра.

**M.Kovinko**, post-graduate student,  
Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

**The Author, the Author's Mask, the Narrator and the Image of the Author:  
Correlation of the Notions (On the Short Story by V.Pelevin 'Nika')**

*The article is dedicated to the problem of the relation of such notions as 'the author', 'the author's mask', 'the narrator' and 'the image of the author' in post-modernist prose. The work offers the analysis of the story by V.Pelevin 'Nika' in the aspect of the use of the mode of the author's mask as an effect of parodying of famous work of classical literature.*

**Key words:** author; author's mask, narrator; image of the author; parodying, post-modernist story, intertextual game.

УДК 821.161.2

**Ковтонюк Н.П.**, студ.,  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

**АРХЕТИПНА СЕМАНТИКА КОЛА В «РОМАНІ ПРО ДОБРУ  
ЛЮДИНУ» ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ**

*У статті проаналізовано архетипну семантику кола на трьох рівнях тексту «Роману про добру людину» Емми Андіївської: композиційному, хронологічному, образному. Розгляд здійснено із врахуванням авторських інтенцій та можливих поза-авторських смислів, що утворюються в результаті розгортання інформації, закладеної в архетипному образі.*

**Ключові слова:** архетип, коло, сакральне, міфологічна картина світу.

У сфері культури коло – асиметричний знак, що, у супереччя формальній простоті, співвідноситься з невичерпним змістом. Воно символізує сонце, небо, повернення від множинності до одиниці, нескінченність, вічність, довершеність, досконалість, внутрішню єдність, а також захист від небезпеки зовнішнього світу, обмеженість [Потапенко 1997, 33]. Багатозначність семантичного спектру – одна з причин полівалентності цієї геометричної фігури, що використовується в різних мистецьких сферах та контекстах. Не є винятком і творчість Е. Андіївської, адже коло з'являється в її живописній та літературній спадщині, передаючи не лише авторські смисли, а й