

Наталія Городнюк, докторант (Київ)

УДК [821.161.2 + 821.161.1] – 31.091

ББК 83.3

**Мотив речі та уречевленої людини у романах  
В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Набокова «Захист  
Лужина»**

*Розглянуто мотив уречевленої людини (людини-ляльки) у романах В. Домонтовича «Доктор Серафікус» та В. Набокова «Захист Лужина» в аспекті речовізму та опредмеченої тілесності, з'ясовано функції речі в оприявленні внутрішнього світу особистості.*

**Ключові слова:** річ, уречевлена людина, опредмечена тілесність, роман, модернізм.

*The theme of a human influenced by things (a human-puppet) in the novels "Dr. Serafikus" by W.Domontovich and "Luzhin Defence" by V. Nabokov regarded in the light of love to things and things-influenced corporality is examined, the functions of things in the depiction of the individual's inner world are found out.*

**Key words:** a thing, a human influenced by things, things-influenced corporality, a novel, modernism.

Романи В. Домонтовича «Доктор Серафікус» (написаний у 1928 - 1929 рр., виданий у 1947 р.) та В. Набокова «Захист Лужина» (1930) мають ідейно-естетичну та художньо-стильову спорідненість, обумовлену не лише спільним типом героя, схожістю проблематики чи жанрово-стильовими паралелями, але й надмірною «густиною» речовізму, нав'язливою увагою до речі, ретельністю речової деталізації, подібним механізмом маніфестації предметного світу та спільними художніми функціями речі. Разом із тим увага до речі в обох текстах поєднується з мотивом уречевленої людини, тобто людини-речі, людини-ляльки. Мотив механічної людини, ляльки-автомата, манекена утілюється в образах головних героїв обох творів – як шахіста Лужина, так і доктора Серафікуса. Але якщо у російському літературознавстві були принаймні спроби осягнути образ і мотив ляльки у творчості В. Набокова [про це див.: Полищук 2000], то принципи речовізму

та особливості конструювання образу уречевленої (механічної) людини у В. Домонтовича і досі лишаються поза увагою науковців. Зайве уточнювати, що жодної спроби компаративного аналізу у такому ракурсі не було зроблено. Заздалегідь припускаючи можливість певних наукових сумнівів, обумовлених акцентуацією «безтілесності», «безплотності» та «серафічності» у концепції героя В. Домонтовича, що відзначала більшість дослідників роману «Доктор Серафікус», ми переконані, що численні асоціації та аналогії головного героя з лялькою-пупсом, гомункулосом, людиною з колби, дерев'яним манекеном, маріонеткою, химерною конструкцією тощо свідчать про виразне оприявлення у тексті мотиву механічної людини, людини-ляльки. Водночас зауважимо, що ідейно-художнє втілення цього мотиву у модернізмі кардинально відрізняється від подібного у романтизмі та в готичному романі, оскільки спрямоване не на втілення зовнішньо жахливого чи світового зла, а внутрішніх жахів особистості, і підпорядковане маніфестації психічних процесів, підсвідомого, хворобливих нав'язливих станів. Це виразно демонструють романи В. Домонтовича та В. Набокова, що й уможливує їх компаративне зіставлення в аспекті речовізму та мотиву уречевленої людини, яке й є метою нашої статті.

У центрі творів обох митців постає зображення хворобливої психіки людини, що межує з геніальністю та божевіллям. А саме зображення внутрішнього світу людини подається через її «стосунки» з речами та речовим середовищем, що так само репрезентативно, як і взаємини з людьми.

Мотив ляльки-автомата, неприродної, штучно сконструйованої людини найвиразніше репрезентує концепцію героя у романі В. Домонтовича «Доктор Серафікус»: «У нього було щось од гомункулуса, колби, лябораторії, од легенди про Фавста, од плянківських теорій, од химер, ілюзій, схем і формул» [Домонтович 2000: 178]. Серафікуса у тексті неодноразово названо лялькою-пупсом (Ірця), манекеном та «дерев'яною маріонеткою» (Тася). Так, образившись на негнучкість його мислення та нездатність підіграти їй, маленька Ірця із комашиного тата «розжалувала» Серафікуса у пупси: «Даремно дядя Корвин доводив Ірці, що дядя Комаха не лялька і не з пап'є-маше, а професор ІНО і викладає студентам НОП (наукова організація

праці) та рефлексологію. Ірця не йняла йому віри. Те, що дядя Комаха — лялька-пупс, це було для Ірці реальніш, приступніш і зрозуміліш, як те, що він професор і викладає рефлексологію. До ляльки й Комахи Ірця ставилась однаково, трохи зневажливо» [Домонтович 2000: 178-179].

Сусідка героя Тася, як і маленька Ірця, називає Комаху лялькою: «Незграбний маруда! Не людина, а дерево, манекен у капелюсі, дерев'яна маріонетка» [Домонтович 2000: 195]. Водночас дівчина відчуває жаль до Комахи, який живе «якось надто не людському», «ніби й не живе зовсім, ніби боїться жити, ніби боїться доторкнутися до життя» [Домонтович 2000: 196]. Так, розмовляючи з дівчиною під час її несподіваного вторгнення, він постійно тримає лівою рукою незастебнутий комір сорочки (цей захисний жест ще тричі підкреслюватиметься автором). Механічні рухи та «дерев'яна поза» героя – виразна асоціація з манекеном, дерев'яною лялькою: «Комаха сидів проти Тасі в напруженій, дерев'яній позі, тримаючи комір сорочки лівою рукою. Рука замліла...» [Домонтович 2000: 199].

Герой В. Набокова Лужин постає механічною лялькою чи дерев'яною шаховою фігурою як у сприйнятті оточуючих, так і у власних рефлексіях та мареннях. Голова сплячого Лужина видається нареченій механізмом, постаючи ніби відокремленою від тіла: «Голова, лежавшая у нее на плече, была большая, тяжелая, – драгоценный аппарат со сложным, таинственным механизмом» [Набоков 1989: 182]. Семантика живого (людського) та неживого (механічного) змінюється у даному контексті опозицією живе/мертве: на мить героїні він видається восковим манекеном, мертвим: «он теперь полулежал на кушетке, неудобно согнувшись, и голова на подушке была, как восковая. На мгновение ее охватил ужас, не умер ли он внезапно» [Набоков 1989: 182-183]. Опозиція «механічне (несправжнє) / живе (справжнє)», неодноразово окреслювана В. Набоковим, реалізується у зображенні одного з перших епізодів спілкування Лужина зі своєю майбутньою нареченою: після кількох слів знайомства з нею герой «почувствовал успокоение и гордость, что вот, с ним говорит, занимается им, улыбается ему настоящий, живой человек» [Набоков 1989: 161].

Опис фізичного самопочуття героя актуалізує опредмечену тілесність: «Ему стало дурно ночью, в берлинской гостинице, после поездки на кладбище; сердцебиение, и странные мысли, и *такое чувство, будто мозг одеревенел и покрыт лаком* [виділення моє – Н.Г.]» [Набоков 1989: 160]. Згодом хворий Лужин сам собі видається шаховою фігурою, а загострення хвороби героя уособлює сон, де він постає пішаком серед великих фігур: «...уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных» [Набоков 1989: 249]. Автор неодноразово підкреслює «его деревянную веселость в перерывах хмурости» [Набоков 1989: 236] і те, як він «механічно усміхається».

Як безвільний неживий манекен герой постає в епізоді примірки весільного костюма: «В зачаточном пиджаке без одного рукава, стоял обновляемый Лужин боком к трюмо, и лысый портной то проводил мелом по его плечам и спине, то втыкал в него булавки, с поразительной ловкостью вынимая их изо рта, где, по-видимому, они естественно росли» [Набоков 1989: 207]. І далі: «Мимоходом портной полоснул его мелом по сердцу, намечая карманчик, после чего безжалостно сорвал уже как будто готовый рукав и стал проворно вынимать булавки из лужинского живота» [Набоков 1989: 208].

Мотив уречевлення людини в обох творах постає, у першу чергу, через опис механічних до автоматизму дій героїв. Механічне існування grosмейстра Лужина, усі дії якого ніби постають ходами чергової шахової партії, серією захистів: спершу його діями керують батьки, потім шаховий функціонер Валентинов, а після весілля – дружина. Механічність та автоматизм дій героя композиційно увиразнюється через повтор і подвійність ситуацій, епізодів та речового ряду. Вперше образ механічного чоловічка, ляльки-маріонетки окреслюється в епізоді повернення сімейства Лужиних після літнього відпочинку до міста. Намагаючись відволікти малого Лужина під час від'їзду, батько пропонує йому «пустити маріонеток»: «Лужин пошел к стеклянному ящику, где пять куколок с голыми висячими ножками ждали, чтобы ожить и завертеться, толчка монеты; но это ожидание было сегодня

напрасно, так как автомат оказался испорченным» [Набоков 1989: 110]. Поглиблений символізм цього епізоду стає згодом зрозумілий читачеві: малому не вдається запустити маріонеток, оскільки у його природі – бути лялькою, а не ляльководом.

Мотив демонічного майстра-чарівника, що керує повністю підлеглими йому ляльками, реалізований Набоковим в образі Валентинова – демонічного вершителя долі Лужина, що дбав про нього як про шахіста, але занехаяв у ньому людину. Валентинов – майстер зі створення речі та керування нею: «чудак, на все руки мастер, незаменимый человек при устройстве любительского спектакля, инженер, превосходный математик, любитель шахмат и шашек, "амюзантейший господин", как он сам рекомендовал себя»; «Он избрал походя удивительную металлическую мостовую, которая была испробована в Петербурге, на Невском, близ Казанского собора» [Набоков 1989: 149]. Містичної таємничості цьому маніпулятору речами та людьми додає «перстень з адамовою головою» на вказівному пальці. Так, уже живучи без опіки Валентинова, Лужин повсякчас відчуває його невидиме керування: «Вообще же так мутна была вокруг него жизнь, и так мало усилий от него требовала, что ему казалось иногда, что некто, – таинственный, невидимый антрепренер, – продолжает его возить с турнира на турнир...» [Набоков 1989: 159]. У кінці твору Валентинов постає кінематографістом, з'являючись у чорно-білих шахових кольорах: на чорному авто, у чорному пальті та білому кашне. Знову-таки маємо мотив демонічного режисера, що керує лялькою-актором, як шаховою фігурою: перехоплений ним Лужин «сидел, как бережно приклоненная к чему-то статуя, совершенно оцепеневший...» [Набоков 1989: 255]. Валентинов повністю підкорив Лужина, магнетично впливаючи на нього і керуючи усіма його діями, що знову-таки виражається через речовий ряд: «Лужин меж тем уставился неподвижным и бессмысленным взглядом на белую, как яичная скорлупа, дощечку с черной надписью "Веритас", но Валентинов сразу увлек его дальше и опустил в кожаное кресло из породы клубных, которое было еще более цепким и вязким, чем сиденье автомобиля» [Набоков 1989: 256]. Мотив перетворення людини на ляльку-маріонетку пов'язується з мотивом небезпечної (зачарованої) речі: Лужин намагається піднятися з крісла і втекти,

але «в'язке крісло не відпустило його». Власне, самогубство героя Набокова екзистенційно прочитується у категоріях «людини/речі», «людини/маріонетки», «справжнього/несправжнього», «живого/неживого». Так, останній задум Валентинова – фільм із шаховим турніром: «Я хочу заснять как бы настоящий турнир, чтобы с моим героем играли настоящие, живые шахматисты» [Набоков 1989: 257]. Як бачимо, у репліці героя автором одночасно актуалізується опозиція «справжнє/несправжнє», «живе/мертве». Хвора психіка героя здатна сприймати лише пряме, буквальне значення слів свого співрозмовника, відтак, щоб протистояти його натиску, вихід один: стати «несправжнім» шахістом, а це можливо лише в одному випадку – якщо бути мертвим.

Мотив механічної людини у романі В. Домонтовича виразно окреслюється через автоматизм дій головного героя («Як і більшість його сучасників, він не розумів свого часу. Він був певен, що кожний наступний день є тільки автоматичним відтворенням попереднього» [Домонтович 2000: 237]) та механічність наукової діяльності доктора Серафікуса, його безглузде накопичування приміток («Він писав, сортував виписки. В цьому було щось автоматичне» [Домонтович 2000: 237]). Існування героя наперед визначене, цілком передбачуване й автоматичне: лекції, бібліотека, півгодинна прогулянка у сквері, складання приміток, холодна вечеря. Герой Домонтовича уникає всього, що могло б порушити його механічний ритм життя: спілкування з людьми, зустрічей з жінками, відвідування громадських заходів, романтичних захоплень. Навіть зустріч з красунею Вер здатна лише частково змінити його розпорядок і порушити спокій, але не змінює його внутрішню сутність відірваного від життя робота-автомата від науки. Висновок автора: «Диференційованість суспільних функцій, фахова відокремленість, спеціалізація праці, конвасерна роздрібленість рухів, відокремленість автоматизованих жестів, розподіл роботи, доведений до останньої міри дрібности, ізолювана пристосованість людини до одноманітних і безперервних рухів, – усе це перетворювало Серафікуса на ідеальну формулу цієї деталізованої диференційованости» [Домонтович 2000: 238].

Подвійність речових деталей та епізодів із лейтмотивом речі у романі Набокова підкреслює не лише важливість речового

коду, а й увиразнює замкнуту циклічність та механічність існування героя. Так, в епізоді втечі від учителя на шляху до тітки, яка відкрила перед малим світ шахів, Лужин загаївся біля манекенів – воскових бюстів на вітрині перукарні: «Только, когда учитель, как слепой ветер, промчался мимо, Лужин заметил, что стоит перед парикмахерской витриной, и что завитые головы трех восковых дам с розовыми ноздрями в упор глядят на него» [Набоков 1989: 130]. Акцентуючи увагу на погляді воскових ляльок, автор ніби міняє місцями живе і неживе: героя, що застигає перед вітриною, та манекенів, що розглядають його. Повтор ситуації з точністю до найменших дрібниць окреслюється в епізоді втечі героя від дружини, де повторюється той самий речовий ряд: вітрина жіночої перукарні, восковий бюст – жіноча голова із застиглим поглядом та рожевими ніздями. Така повторюваність речей та ситуацій увиразнює механічне існування Лужина, що перебуває у постійному пошуку маневру, обманного ходу для заплутування уявного суперника.

Невлаштованість речового світу героїв, безлад та неадаптивність речей у їх помешканні представлено в обох творах очима інших персонажів. Так, речі у готельному номері Лужина подано очима нареченої: «оглядела номер, стол, покрытый бумажками, смятую постель, умывальник, где валялось ржавое лезвие "жиллет", полуоткрытый шкаф, откуда, как змея, выползал зеленый в красных пятнах галстук. И, среди этого холодного беспорядка, сидел замысловатейший человек, человек, занимавшийся призрачным искусством» [Набоков 1989: 169]. Згадаймо безлад у шафі Серафікуса («брудні рушники, кинені сорочки, зім'яті комірці, черевики, штани, все перемішане в одну неохайну купу й притрушене нафталіном» [Домонтович 2000: 200]) та враження Тасі від хаотичного нагромадження непотрібних речей у кімнаті професора: «Кімната Комахи справляла враження нежилої, а речі й меблі — сторонніх і випадкових, ніби випадкова людина оселилася в порожній засміченій кімнаті, номері третьосортного готелю. Речі з тандити, кімната тандитника» [Домонтович 2000: 198]. Так само «непотрібні, несподівані речі» Лужина гостро вражають наречену, яка збирає його пожитки у готелі після хвороби: «Когда же ... она стала собирать лужинские вещи, то чувство жалости дошло до крайней остроты. Среди его

вещей были такие, которые он, должно быть, возил с собой давно-давно, не замечая их и не выбрасывая, – ненужные, неожиданные вещи: холщовый кушак с металлической пряжкой в виде буквы S и с кожаным карманчиком сбоку, ножичек-брелок, отделанный перламутром, пачка итальянских открыток, – все синева да мадонны, да сиреневый дымок над Везувием; и несомненно петербургские вещи: маленькие счеты с красными и белыми костяшками, настольный календарь с перекидными листочками от совершенно некалендарного года – 1918. Все это почему-то валялось в шкапу, среди чистых, но смятых рубашек, цветные полосы и крахмальные манжеты которых вызывали представление о каких-то давно минувших годах» [Набоков 1989: 196-197].

Стосунки з речами переживаються героєм В. Набокова набагато гостріше, ніж з людьми. Так, після переїзду Лужина з лікарні у зйомну кімнату він відчуває: «во мраке, едва облегченном светлой чертой неплотно закрытой двери, выжидательно застыли предметы, еще не совсем потеплевшие, не до конца возобновившие знакомство после долгого летнего перерыва» [Набоков 1989: 209].

Герой роману «Доктор Серафікус» позбавлений глибинного зв'язку з речами, відтак вони постають неодолюваними, суто механічними матеріальними сутностями, що існують паралельно з героєм, анітрохи не шануються ним (згадаймо безлад і бруд серед його речей), але часом здатні втручатися у його життя і порушувати його спокій (речі, що вперто насакували на героя під час його пішої прогулянки вулицею). Так, стосунки Комахи зі світом речей найкраще ілюструє сцена його ходи містом, яку спостерігає Вер підчас їхньої випадкової зустрічі: «Ішов він [Комаха – Н.Г.] не серединою тротуару, а коло будинків. Ішов він не просто, а тикаючися, зигзагами, ніби плував, ніби блукав. Через кожен крок він упирався в будинок, а потім, зробивши кілька кроків уперед і вбік, знов опинявся перед будинком. Будинки, паркани, палісадники, стіни, дерева, тумби, ліхтарі вперто перешкождали йому йти, хоч він і намагався йти боком, щоб їх не зачепити» [Домонтович 2000: 251]. Ворожість речей, що «вперто перешкождали» героєві, подібна до стосунків з речами Лужина. Мотив оживлення неістот у Набокова стає прийомом зображення хворої психіки у даному контексті і ширше – психічних процесів взагалі (художньою домінантою модернізму): «Увидев свой дом,



он покинул трамвай на ходу, асфальт промчался под левым каблучком и, обернувшись, ударил его в спину, и трость, запутавшись в ногах, вдруг выскочила, как освобожденная пружина, взлетела к небу и упала рядом с ним» [Набоков 1989: 258]. Загострене сприйняття речей героєм ілюструє також епізод з переховуванням шахів: «Лужин ходил по всем трем комнатам, отыскивая место, где бы спрятать карманные шахматы. Всюду было небезопасно. В самые неожиданные места совался по утрам хобот хищного пылесоса. Трудно, трудно спрятать вещь, – ревнивы и нерадушны другие вещи, крепко держащиеся своих мест и не примут они ни в какую щель бездомного, спасающегося от погони предмета» [Набоков 1989: 240]. Слід також згадати епізод уявного поховання шахів з дитинства Лужина, коли після переможних партій з батьком, побоюючись забороненості речі, хлопчик зарив шахи у саду. Мертвотність захоплення шахами у Набокова увиразнюється низкою деталей інтер'єру дідового кабінету, у якому від сторонніх очей ховався малий шахіст: «В бывшем кабинете деда, где даже в самые жаркие дни была могильная сырость, сколько бы ни открывали окна, выходившие прямо в тяжелую, темную хвою, такую пышную и запутанную, что невозможно было сказать, где кончается одна ель, где начинается другая, – в этой нежилой комнате, где на голом письменном столе стоял бронзовый мальчик со скрипкой, – был незапертый книжный шкал, и в нем толстые тома вымершего иллюстрированного журнала» [Набоков 1989: 132]. Подібна мертвотність існування Серафікуса – відірваність від реалій життя, інтерес до мертвих мов, актуалізований назвою дослідження героя, безплідне компіювання приміток, кімната, що справляє враження нежилої, задушливе повітря. Згадаймо: «Кожен учений — труп. Очей трупний сморід, затхле повітря, курява, безладдя в кімнаті вразили Тасю» [Домонтович 2000: 197].

Межі психічного напруження героя Набоков репрезентує через предмети інтер'єру. Так, просинаючись перед вирішальною партією з Тураті, Лужин не пізнає звичної обстановки та порожнього коридору – йому видається, що хтось невидимий пересунув меблі, і подолати цей незнайомий простір герой може лише з провідником. А після гри у героя виникає гостре відчуття небезпеки серед предметів інтер'єру шахової зали: «Становилось

все темней в глазах, и по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом, – надо было спастись» [Набоков 1989: 188]. Опинившись у ресторанній залі, шахіст сам почувається шаховою фігурою, що перебуває під постійною загрозою: «В каждом углу зрела атака, – и, толкая столики, ведро, откуда торчала стеклянная пешка с золотым горлом, барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь...» [Набоков 1989: 190]. Через напружені стосунки з речами намагається уникати громадських місць і герой В. Домонтовича. Доктор Серафікус аргументує свою відмову йти до кав'ярні з Вер так: «В каварні я боюсь поворухнутись, я не воруюсь, щоб не перекинути склянки або не розбити тарілочки, але кінчаю я, звичайно, тим, що розіб'ю щось, зачеплю, десь перекину стільця, комусь наступлю на ногу. Замість вийти з залі просто на вулицю, я потраплю на кухню. Хто-небудь із службовців, приховуючи посмішку, візьме мене під руку й проведе з залі до вихідних дверей, і, йдучи зі мною, питатиме мене, чи пам'ятаю я своє прізвище й свою адресу та чи уявляю собі, в який бік мені треба йти» [Домонтович 2000: 242]. Із напружених стосунків з речами як віддзеркалення психологічних та психічних зрушень органічно випливають проблеми героїв з орієнтацією у просторі, про що свідчать безплідні пошуки Лужиним дачного будиночка зі свого далекого дитинства, що завершуються тяжким психічним розладом, та невдала літня поїздка доктора Серафікуса, коли він заплутується у виборі міст (Могилів-Подільський чи Кам'янець-Подільський) через власну «безпредметність уявлень» про них і, безглуздо блукаючи «у реально-неіснуючому» місті у рипливому фаєтоні та не наважуючись спинити візника, страшенно страждає, заздрячи улаштованості світу людей, які не виходять за межі своїх домівок.

Перед самогубством герой В. Набокова звільняється від усіх речей, що містилися у його кишенях, викладаючи на грамофонну шафку цілу «маленьку колекцію речей»: «Лужин стал вынимать вещи из карманов, – сперва самопишущую ручку, потом смятый платок, еще платок, аккуратно сложенный, выданный ему утром; после этого он вынул портсигар с тройкой на крышке, подарок тещи, затем пустую красную коробочку из-под папирос, две отдельных папиросы, слегка подшибленных; бумажник и

золотые часы – подарок тестя – были вынуты особенно бережно. Кроме всего этого, оказалась еще крупная персиковая косточка. Все эти предметы он положил на граммофонный шкафчик, проверил, нет ли еще чего-нибудь» [Набоков 1989: 260]. Таким чином, Лужин обриває всі зв'язки зі світом, звільняючись від речей, які ніби в'язали його з реальністю. Натомість Серафікус у Домонтовича продовжує своє механічне існування серед «недоладних», чужих для нього речей, але онтологічно таке існування уподібнюється до небуття і синонімічно екзистенційному вибору героя Набокова.

Отже, для розглянутих романів В. Домонтовича та В. Набокова характерні спільні риси речовізму, схожі прийоми маніфестації речі, близька концепція героя, домінуючий мотив уречевленої механічної людини. Як Лужин сприймає людей, предмети та навколишній світ складовими великої шахової комбінації, так і Серафікус, замикаючись у вузькому віртуальному світі науки, не відокремлює теорії від реальності (ідея мати дитину без участі жінки). Обидва герої відчують панічний жах при необхідності спілкуватися з людьми, в обох – напружені «стосунки» з речами. Мотив механічної людини в обох романах виразно окреслюється через опредмечену тілесність та автоматизм дій головних героїв. Річ у творах обох авторів виявляє внутрішні зрушення персонажів та служить для зображення хворобливої психіки особистості.

**Література:** *Домонтович 2000*: Домонтович В. Доктор Серафікус // Домонтович В. Без ґрунту / В. Домонтович [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – К.: Гелікон, 2000. – С. 173-278; *Набоков 1989*: Набоков В.В. Защита Лужина // Набоков В.В. Дар: Романы [Текст]. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – С. 105-262; *Полищук 2000*: Полищук В.Б. Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова: Автореферат диссертации ... кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 Русская литература. – Санкт-Петербург, 2000. [Электронный ресурс] Код доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-veshchi-v-proze-v-v-nabokova>

*Городнюк Н. Мотив вещи и овеществленного человека в романах В. Домонтовича «Доктор Серафикус» и В. Набокова «Защита Лужина»*

*Рассмотрен мотив овеществленного человека (человека-куклы) в романах В. Домонтовича «Доктор Серафикус» и В. Набокова «Защита*

*Лужина» в аспекте вещиизма и овеществленной телесности, выяснены функции вещи в изображении внутреннего мира личности.*

**Ключевые слова:** вещь, овеществленный человек, овеществленная телесность, роман, модернизм.

**Володимир Луцик, асп. (Дрогобич)**

УДК 821.111-3

ББК 82.091

**Художня світобудова малої прози Доріс Лессінг: моделі сприйняття дійсності**

*У статті розглядаються основні закономірності еволюції малих епічних жанрів з-під пера англійської письменниці Доріс Лессінг раннього періоду творчості. З'ясовується взаємозв'язок між особистісними політичними мотивами мисткині і загальним підходом до художнього текстотворення.*

**Ключові слова:** Доріс Лессінг, англійська мала проза, соціальний детермінізм, побудова внутрішньої організації тексту, генеалогічна парадигма.

*Volodymyr Lutsyk. The artistic world construction of short fiction by Doris Lessing: reality perception models*

*The article deals with the major tendencies in the short fiction works by the English writer Doris Lessing at an early stage of her literary career. The connection between her personal political motifs and the general approach to literary writing are taken into consideration.*

**Key words:** Doris Lessing, English short fiction, social determinism, the construction of internal text organization, genealogical paradigm.

У другій половині ХХ століття британське коротке оповідання постає конкретизованим індикатором соціально-економічних перетворень. Малі прозові твори таких «поміркованих» літераторів, як Малкольм Лоурі, Елізабет Боуен і Семюел Беккет, а також «більш радикальних» – Кінгслі Еміс і Алан Сіллітоу – подають панорамне бачення тогочасного суспільного життя [Maunder 2007: 14]. При цьому слід зазначити: широка участь постколоніальних та периферійних територій у літературному процесі демонструє специфічну рису еволюції