

форм, коли автори поєднують «класичний» детективний нарратив і різноманітні сучасні дискурси, означає трансформацію стійких нарративних структур детективу в ієрархічні області сучасної літератури. Психологічний, жіночий, іронічний, історичний та інші різновиди експлуатують класичну форму нарратива як найбільш стійку модель нарації. І це наводить на думку, що в контексті модерністської літератури детектив втрачає самостійність і існує швидше як «структура», котра є основою розповідного тексту взагалі. Ці процеси роблять необхідним повернення до тих структурних чи формальних методів, за допомогою яких теоретики жанру намагалися його досліджувати, типологізувати та тлумачити.

#### Список використаних джерел

1. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя / А. Адамов. – М. : Советский писатель, 1980. – 310 с.
2. Вулис А. Поэтика детектива / А. Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244 – 258.
3. Жижек, С. Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру [Электронный ресурс] / С. Жижек. – Режим доступа: [http://ihtik.lib.ru/philosbook\\_22dec2006/philosbook\\_22dec2006\\_5712.rar](http://ihtik.lib.ru/philosbook_22dec2006/philosbook_22dec2006_5712.rar).
4. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов. – М. : Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 95–112.
5. Лотман Ю.М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» / Ю.М. Лотман // Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. – СПб. : Искусство, 1995. – С. 375–388.
6. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. / Я. Маркулан. – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.
7. Честертон Г. К. Как сделать детектив / Г.К. Честертон [пер. с англ. В. Воронина]. – М. : Радуга, 1990. – 320 с.
8. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М. : Советский писатель, 1983. – 384 с.
9. Cawelti J. G. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / G.J.Cawalti. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 336 p.
10. Genette G. Figures of Literary Discourse / G.Genette. – N.Y.: Columbia University Press, 1982. – 303 p.
11. Todorov Tz. The Poetics of Prose / Tz. Todorov. – Ithaca: Cornell University Press, 1977. – 272 p.

*Summary.* The article focuses on the main approaches to the structural aspect of detective fiction. The works of representatives of Russian formal school, namely V. Shklovsky, research in this field of soviet structuralists Zholkovsky A., Shcheglov Y., Lotman Y., works of foreign scientists J.Cawelti, G.Genette, Tz. Todorov. and U.Eco, the approaches of poststructuralists (Zhyzhek S.) have been analysed. This investigation demonstrated the importance of understanding the historical aspect in the process of detective genre study.

**Key words:** detective, classic detective, literary formula, narrative pattern, structural aspect, genre typology; J.Cawelti, G.Genette, Tz. Todorov.

УДК 82.0

Е.А. Бажанова

### К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ ВАРИАНТОВ ФИНАЛА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Авторка статті розглядає проблему варіативності фіналу. В результаті дослідження виявлено «редакційні» фінали, природні, оскільки письменницькі правки є частиною творчого процесу (автор створює кілька варіантів фіналу) і фінали «вимушені», нові (автор змінює фінал твору внаслідок яких-небудь причин).

Вивчивши європейські романи ХХ століття, авторка відзначила кілька різновидів фіналу: 1) помилковий фінал – спроба ввести читача в оману, запропонувавши помилковий шлях завершення роману; 2) варіативний фінал – наявність декількох варіантів фіналу в одному романі; 3) симулякр – фінал, що залежить від порядку прочитання частин твору.

**Ключові слова:** фінал, помилковий фінал, редакційний фінал, варіативний фінал, симулякр.

Традиційно поняттям «варіативність» оперирует фольклористика. Она называет «варіативністю» «способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме»  
© Е.А. Бажанова

ме» [12]. Это узкоспециальное понимание вариативности. Если же рассматривать вариативность шире, в значении «возможность иметь различные варианты, существование произведения и его элементов в вариантах», то вариативность станет присуща всей литературе в целом, не только фольклору.

На сегодняшний день вариативность в узком значении изучена достаточно широко (А. Н. Веселовский «Историческая поэтика»; В. Я. Пропп «Морфология волшебной сказки»; О. М. Фрейдберг «Поэтика сюжета и жанра»; К. В. Чистова «Вариативность как проблема теории фольклора»; Б. Н. Путилов «Фольклор и народная культура» и др.). Изучение вариативности в широком понимании находится на стадии развития (У. Эко «Иновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна», Ю. В. Доманский «Вариативность и интерпретация текста»; Ю. В. Доманский «Вариативность драматургии Чехова»; В. А. Пронин, С. П. Толкачев «Вариативность личности в прозе и драматургии швейцарских писателей», А. Н. Ярмо «Вариативность рок-поэзии» и др.). Изучение вариативности финала художественного произведения в литературоведении находится на стадии активной теоретической разработки (например: У. Эко «Открытое произведение»; У. Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию»; А. С. Афанасьева «Открытый и закрытый финал»; Н. А. Белятко «Черты литургического синтеза в финале повести А.И. Куприна «Гранатовый браслет»»; И. В. Данилевич «Поэтика финала в русской драматургии 1820-1830-х годов» и др.). Однако многое в данном вопросе остается мало исследованным, поэтому изучение вариантов финала стало целью данной статьи. Для реализации указанной цели необходимо решение следующих задач: рассмотрение возможных вариантов финала произведения при его создании и после публикации, установление причин таковых, изучение «вариативности» как одной из отличительных черт романов XX века.

Классическое (в широком понимании слова) художественное произведение стремится к своему завершению, нацелено на конец, рассчитано на него. Финал произведения должен завершить роман «правдоподобно». Однако истинное «правдоподобие» дается нелегко. Известно множество случаев, когда в поисках точной мысли именитые писатели несколько раз переписывали завершающие пассажи своих произведений. Например, Ф. М. Достоевский несколько раз правил финал романа «Преступление и наказание». Известны четыре редакции романа Г. И. Газданова «Призрак Александра Вольфа». Во второй редакции автор трудился над 4 вариантами завершения произведения, но в окончательном варианте, который прочел читатель, финал романа текстуально не совпадает ни с одним из разработанных ранее, с одним совпадает сюжетно [9]. Э. М. Хемингуэй в процессе написания романа «Прощай, оружие!» побил, наверное, все рекорды по числу написания черновых вариантов финала произведения – их было 47!

Конечный результат далеко не всегда совпадает с задуманным, иногда писатель решает корректировать финал произведения уже после его выхода в свет. Например, роман М. А. Булгакова «Белая гвардия» имеет несколько редакций. Полной рукописи романа не сохранилось, однако существует ряд источников, доказывающих последующие редактирования автором текста романа, в частности финала. А. Н. Толстой четыре раза перерабатывал роман «Гиперболоид инженера Гарина», изменениям подвергался и финал произведения.

Бывают вынужденные изменения в финале (одна из частых причин – цензура), например: А. А. Фадеев был вынужден переписать уже изданный роман «Молодая гвардия» из-за недостаточной иллюстрации работы Коммунистической партии (недовольство писателю Сталин выразил лично). Еще один пример: рукопись последнего романа Г. Г. Маркеса «Вспоминая моих грустных шлюх» была похищена за месяц до официального тиражирования и пущена в продажу. В ответ на такой поступок автор изменил финал произведения, вследствие чего его книга была распродана миллионным тиражом в кратчайшие сроки [4].

Часты случаи, когда автор переделывает финал своего произведения и во время работы над ним и после его выхода в свет. Например, Н. В. Гоголь переделал финал повести «Нос» под влияние вышедшей в «Северной пчеле» рецензии на повесть А. С. Пушкина «Гробовщик». Рецензия раскритиковала устаревший прием сновидения, к которому обращается автор в конце произведения. Н. В. Гоголь переписывает написанный ранее финал повести и обыгрывает рецензию. При публикации повести в собрании сочинений Н. В. Гоголя 1842 г. финал был еще раз изменен [3].

Таким образом, мы указали только несколько случаев, когда писатель вследствие длительной работы над романом создает несколько вариантов текста, в частности финала, и когда автор редактирует уже опубликованное произведение. Иногда это незначительные поправки, но бывают редакции основательные, вследствие которых можно говорить о вариантах финала.

Так, мы выделяем финалы «редакционные», естественные, поскольку писательские правки являются частью творческого процесса (автор создает несколько вариантов финала) и финалы «вынужденные», новые (автор изменяет финал произведения вследствие каких-либо причин). К последним мы относим также финалы, которые становятся «фиктивными», так как автору приходится возобновить работу над уже завершенным, по его мнению, произведением под давлением

поклонников или из-за коммерческого интереса. Классическими примерами являются произведения А. Конан Дойла и И. Ильфа и Е. Петрова. Шерлок Холмс стал любимцем читателей, и они стали протестовать против его смерти, просили автора продолжить писать о нем. Так Шерлок Холмс чудесным образом избегает смерти от руки профессора Мориарти и продолжает вести расследования, что описано в «Возвращении Шерлока Холмса». Подобным образом поступают И. Ильф и Е. Петров, воскресив Остапа Бендера в «Золотом теленке».

Наиболее широко «вариативность» финала представлена в периоды развития модернизма. Более того, вариативность является одной из отличительных черт романа XX века. Ей могут быть подвержены разные уровни произведения: образ, повествователь, завершение произведения; могут быть версии развития сюжета, варианты редакций, варианты прочтений... Как отмечают А. А. Грицанов, М. А. Можейко и В. Л. Абушенко, «многовариантность становится для М.[модернизма] типичным и атрибутивным параметром культуры: три финала в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, четыре рассказчика в «Шуме и ярости» у У. Фолкнера, четыре версии легенды о Прометее в «Прометее» Ф. Кафки, несколько разработок сюжета из одного зачина у Э. Хемингуэя в «Посвящается Швейцарии» – расхожая формула «возможны варианты» становится знаменем времени – с течением этого времени это приведет к формированию идеи пустого знака, открытого для вариативного означивания» [5].

Наличие нескольких вариантов завершения романа заслуживает пристального внимания, поскольку влияет на восприятие произведения и его понимание читателем. Изучив европейские романы XX века, мы отметили несколько разновидностей финала:

1) **ложный финал** – попытка ввести читателя в заблуждение, предложив ложный путь завершения романа;

2) **вариативный финал** – наличие нескольких вариантов финала в одном романе;

3) **симулякр** – финал, зависящий от порядка прочтения частей произведения.

Ложный финал часто используется в романах-детektивах: кого-то обвиняют или арестовывают, после оказывается, что произошла ошибка следствия. Это предложенный автором вариант развязки определенной коллизии, которую тут же разоблачают, признают неверной и квазизавершающей. Одним из ярких примеров такого «носководительства» читателей следует назвать «герметичный детектив» Б. Акунина «Левиафан», композиционное устройство которого осложнено 4 вариантами финала: четыре раза инспектор Гош собирает подозреваемых, чтобы изобличить убийцу, однако настоящего убийцу находит не он.

Не следует, однако, причислять ложный финал к разновидностям модернистского финала – ложный финал был известен и ранее. Например, ложный финал наблюдаем в новелле О. Генри «Дороги судьбы». В новелле предлагаются варианты, возможные при выборе героем того или иного пути. Следуя по одной из дорог, Давид, в итоге, оказывался убит. Отказавшись от своего первоначального намерения, то есть попросту вернувшись назад, Давид, в конце концов, все равно оказывается мертвым – на этот раз он застрелился сам. Таким образом, автором подчеркивается мысль о предопределении человеческой судьбы: что бы человек ни делал, его жизнь все равно приведет к тому, что суждено. Финальная неожиданность превращается в игру с сюжетной схемой и с ожиданиями читателя.

Вариативный финал вовлекает читателя не просто в философствования об изменчивости жизни и о влиянии случая на судьбу человека, но принуждает стать соавтором вопреки желанию самого читателя – так или иначе читающий должен определиться, на каком варианте ему остановиться или принять наличие всех вариантов одновременно. Например, роман Д. Фаулза «Женщина французского лейтенанта» содержит три варианта завершения произведения: «викторианский» (герой, послушный долгу, женится на Эрнестине и ведет скучную жизнь человека, который потерял потенциальное наследство и титул барона), «беллетристический» или «сентиментальный» (Чарлз остается с Сарой) и «экзистенциальный» (герой теряет Сару, его жизнь становится сложным путем человека в мире без поддержки, однако он живет, веря в себя).

Симулякры – это финалы романов, прочтение и понимание которых зависит от порядка прочтения романа. «Симулякр (от лат. *simulatio* – видимость, притворство) – явление, поведение, предмет, имитирующие с какой-либо целью другое явление, поведение, предмет. Напр., актерский образ, декорация, предметы воспроизведенного реквизита есть СИМУЛЯКРЫ» [10]. Симулякр имитирует завершение произведения, в то время как существует несколько возможных прочтений этого произведения, а, следовательно, несколько пониманий развязки сюжетной линии и ни одного «окончательного» финала. Симулякр следует рассматривать как гипертекстовый элемент. Одним из ярких тому примером является роман В. Набокова «Бледное пламя».

Структура романа В. Набокова «Бледное пламя» является пародией на академические издания мировых шедевров литературы (В. Набоков писал в то время четырехтомное комментированное издание к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Эта увлекательная для автора работа повлияла на написание «Бледного пламени»). На первый взгляд структура романа не представляет слож-

ности: роман состоит из предисловия, написанного Чарлзом Кинботом, текста поэмы (который, в свою очередь, состоит из 999 строк, разделенных на 4 песни), написанного Джоном Шейдом, комментариев и указателя, принадлежащих всё тому же Кинботу. Однако главным вопросом, который влияет на понимание финала, является вопрос авторства всех частей данного романа. На сегодняшний день в литературоведении нет единого мнения относительно реальности / нереальности одновременного существования Шейда, Кинбота и Градуса в рамках романа. Между тем понимание финала произведения зависит от того, какой подход к авторству Шейда и Кинбота выберет анализирующий.

Вера Набокова, переводившая роман мужа на русский язык, отмечала: «В этой книге «примечания» к поэме вовсе не являются примечаниями к ней. Все же они состоят в некоторой связи с цитируемыми строчками, и связь эта должна быть сохранена, что не всегда случается автоматически при точном переводе строчек и примечания» [2]. Мы считаем замечание Веры Набоковой важным, не смотря на тот факт, что она не была литературоведом по образованию. Вера – «первый набоковед, <...> стала полноценным творческим партнером мужа во всех его делах» [11, 10]. При переводе «Бледного пламени» ей приходилось заново переосмысливать и шифровать некоторые пассажи романа, из чего следует, что она знала «творческое задание», которое старался воплотить в своем романе В. Набоков. Полагаясь на мнение Веры Набоковой, анализировать роман В. Набокова следует именно так, как он написан: признавать авторство как Шейда, так и Кинбота. В этом случае финалом романа следует считать написание предисловия, комментариев Кинботом для облегчения понимания поэмы Шейда.

Писательница Мэри Маккарти определяет Шейда и Кинбота как отдельных личностей. Она впервые предположила, что Кинбот является В. Боткиным (эта точка зрения стала на сегодня широко распространенной). Мэри Маккарти впервые обращает внимание на многоуровневость романа В. Набокова и предлагает анализировать произведение согласно этим уровням. Первым «этажом» будет жизнь Джона Шейда, вторым – комментарии Кинбота, третьим – жизнь безумного профессора-беженца Боткина. Каждый новый этаж способствует раскрытию следующего, из-за чего в романе появляется бесконечное преломление предмета в двух зеркалах. Исследовательница отмечает, что структура романа напоминает русскую матрешку, а вовлеченность читателя в итоговое понимание произведения напоминает игрушку «сделай сам».

Сразу после эссе Мэри Маккарти «Гром среди ясного неба» (1962), где впервые рассматривается структурная загадка романа В. Набокова, появилось несколько теорий относительно авторства составных частей произведения. Известный русско-американский литературовед и переводчик, Геннадий Барабтарло, отмечает основные из теоретических направлений:

- 1) предполагается, что авторство всех частей произведения принадлежит Кинботу, чье настоящее имя – Боткин;
- 2) авторство всего произведения приписывается поэту Джону Шейду;
- 3) предполагается, что составные части произведения, написанные Шейдом и Кинботом соответственно, являются картиной из пазлов, которую предстоит «собрать» читателю, соединив нужные части между собой;
- 4) «вопрос о действующем лице повествователя двусмыслен в принципе, <...> двусмысленность эта не нуждается в разрешении, да и не может быть разрешена, ибо она лежит в основании повествовательного сюжета книги» [1, 153];
- 5) авторство принадлежит духу утопленницы Хэйзел, позже – духу ее отца.

Наличие такого количества вариантов прочтения произведения кардинально меняет отношение к нему, понимание как его частей, так и романа в целом.

По мнению известного набоковеда Дональда Бартона Джонсона, в произведениях В. Набокова присутствуют головоломки и искусственные построения, подчиняющиеся соответствующим правилам (любая игра имеет свои правила). Такие «игровые конструкции» и их правила следует искать в самом тексте исследуемого произведения. Не является исключением и роман «Бледное пламя» – в его основе лежит игровой текст, имеющий два основных (наиболее правдоподобных) прочтения, которые, в свою очередь, могут иметь варианты. Многоуровневая реальность романа ведет к тому, что «именно читатель, или, может быть, лучше сказать, разгадчик, должен определить какой из них “правильный”» [6, 91]. Согласно первому прочтению, Чарльз Кинбот действительно является Карлом Возлюбленным, последним королем Земблы, находящимся в изгнании. В таком случае сюжет следует воспринимать в соответствии с версией этого повествователя и верить в историю бегства Карла II, его жизни в Вордсмите, дружбе с Шейдом, навязывание последнему сюжет о Зембле. Шейд пишет автобиографическую поэму, не имеющую ничего общего с жизнью Карла II, как надеется последний. После смерти поэта (в результате ошибки, пуля предназначалась беглецу-королю), Кинбот выясняет, что поэма – совсем не о том, о чем бы ему хотелось. Однако, высмотрев в ней некоторые намеки на историю короля, дописывает комментарий, желая объяснить истинный смысл произведения Шейда. По утверждению Кинбота, поэма

ничего не стоит без комментария. Поэтому он пишет таковой, вмещая туда свою автобиографию и историю Земблы примерно за 250 лет до правления Карла II (это и будет финалом!).

Согласно второму прочтению, Шейд и его бывший сосед, судья Гольдсворт, очень похожи внешне. Когда-то судья вынес приговор маньяку-убийце, который по истечению многих лет сбежал из тюрьмы для умалишенных и решил отомстить судье. Приняв Шейда за Гольдсворда, он убивает поэта. При таком подходе к пониманию произведения становится очевидным, что Кинбот – сумасшедший, страдающий мегаломанией. Все написанное Кинботом о Зембле и ее короле – часть мании несчастного, а потому следует считать иллюзией, выдумкой прошлого и настоящего. (Впервые такую интерпретацию предложила Мэри Маккарти в: McCarthy, Mary. Vladimir Nabokov's Pale Fire. // Encounter, 19 (октябрь 1962), 71–89.). Финалом по этой версии также является написание Кинботом предисловия, комментариев с той разницей, что читатель должен помнить о недостоверности предоставленной информации.

Д. Бартон Джонсон обращает внимание на указатель, который настолько необычно составлен, что вызывает предположение о роли более существенной, чем это от него ожидается. Указатель не является приложением, он – самостоятельная часть произведения, определяется как «элемент набоковского игрового текста». Так, например, опираясь на ссылки, можно установить, что Боткин и Кинбот – одно и то же лицо, а Кинбот и король Карл II – лица разные. Д. Б. Джонсон отмечает: как указатель, так и комментарии мало привязаны к тексту и имеют отношение к поэме Шейда только в тех частях, где речь идет о жизни Кинбота в Вордсмите. Интересным является и наличие эпиграфа, поскольку не ясно, кем он поставлен – Кинботом или Шейдом. Если автор эпиграфа Кинбот – не понятно, почему выбран именно этот отрывок из «Жизни Сэмюэля Джонсона», если же Шейдом – приходится признать, что в этом случае Шейд является еще и автором Комментария к поэме.

Опираясь на текст поэмы и комментарии, Д. Б. Джонсон предполагает, что Шейд и Кинбот – разные герои. В качестве доказательства исследователь отмечает:

1) способности и знания, которые есть у одного, отсутствуют у другого. Например: знание русского языка Кинботом и незнание оногo Шейдом, знание латинского, немецкого и французского Шейдом и, соответственно, незнание оных Кинботом; отличные познания Шейда в естествознании и отсутствие таковых у Кинбота;

2) Кинбот – неумелый мастер слова, сам сознающийся в своем желании приписать Шейду некоторые строки собственного сочинения;

Однако исследователь согласен с тем, что это предположение сложно доказать, поскольку в указателе нет подтверждения мысли о том, что Шейд, Кинбот и Градус – не отдельные личности. Большинство набоковедов сходятся во мнении о присутствии в романе только одного повествователя и о «ложности» присутствия других двоих. Д. Б. Джонсон считает такую теорию неубедительной и приводит ряд доказательств, подкрепленных цитатами из романа, опровергающих подобное мнение.

Набоковеды Эндрю Филд, Джулия Бадер, Сергей Ильин утверждают другой подход к пониманию «Бледного пламени» В. Набокова. С их точки зрения в романе наблюдается только один вымышленный повествователь, другой же является творением первого. Таким образом, Шейд и Кинбот не отдельные герои, один – порождение вымысла другого. Исследователи Пейдж Стегнер и Герберт Грэйбз считают, что авторство поэмы и комментариев принадлежит Кинботу.

Таким образом, роман В. Набокова «Бледное пламя» представляет собой сложно уровневый игровой текст, наслаивание в котором порождают новые возможности интерпретации романа, открывающиеся при попытке «поверить на слово» тому или иному персонажу. Большинство научных предположений об авторстве того или иного персонажа основываются на психологических оценках характеров и другой подобной внетекстовой информации.

На наш взгляд, все описанные подходы к интерпретации авторства в романе В. Набокова являются верными и имеют полное право на существование, а потому финал романа «Бледное пламя» мы называем симулякр, причем каждый из вариантов этого финала является правильным для соответствующей версии.

Подводя итоги, мы отмечаем: финалы произведений зачастую испытывают авторские редакции, которые приближают авторскую мысль к задуманной, либо вследствие которых появляются новые финалы; мы отметили несколько разновидностей финала модернистского романа: ложный, вариативный, симулякр. Затронутая нами тема является перспективной для дальнейших научных исследований.

#### Список использованной литературы

1. Барабтарло Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.
2. Бледный огонь. Пер. Веры Набоковой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rulit.net/books/blednyj-ogon-read-258502-1.html>, свободный. – Загл. с экрана.

3. Виролайнен М. Н., О. Г. Дилакторская «Н. В. Гоголь. Печатається по изданию: «Русская фантастическая проза эпохи романтизма», Изд-во Ленинградского университета. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusf.ru/rsf-XIX/gogol.htm>, свободный. – Загл. с экрана.
4. Габриэль Гарсия Маркес. Интересные факты. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.marquez-lib.ru/facts.html>, свободный. – Загл. с экрана.
5. Грицанов А. А., Можейко М. А., Абушенко В. Л. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arion.ru/wiki/Modernizm/print>, свободный. – Загл. с экрана.
6. Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д.Б. Джонсон; пер. с англ. – Спб.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
7. Люксембург А., Ильин С. Комментарий к роману «Бледное пламя». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>, свободный. – Загл. с экрана.
8. Набоков В. Бледное пламя. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/NAVOKOW/palefire.txt>, свободный. – Загл. с экрана.
9. Орлова О. Литературный призрак Гайто Газданова. История создания образа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hrono.ru/statii/2001/gazdan02.html>, свободный. – Загл. с экрана.
10. Симулякр. Словарь литературоведческих терминов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/dictionary/simulakr.htm> – свободный, – Загл. с экрана.
11. Шифф С. Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография / С. Шифф. – М.: Издательство Независимая Газета, 2002. – 616 с.
12. Штробах Г. Вариативность / Г. Штробах// Народные знания. Фольклор. Народное искусство. Вып. 4. – М., 1991. – С. 29

*Summary.* The author of this article considers a problem of variability of the endings. As a result of research next types of the endings are revealed: editorial, natural endings (as author's editings are part of creative process (the author creates some versions of the ending) and compelled endings (new versions of ending, changed by author for some reasons).

Having studied the European novels of the 20th century, the author noted some versions of the endings: 1. The False ending – attempt to mislead the reader, having offered a wrong way of the novel's ending. 2. The Variable ending – existence of several versions of the ending in one novel. 3. Simulacrum ending – the ending which depends on an order in which novel's part was readed.

**Key words:** the ending, the false ending, the editorial ending, the variable ending, the simulacrum ending.

УДК 821.161.1-1+821.161.2-1].091

*І.В. Барчишина*

## **ПАРЦЕЛЬОВАНА ЕПІТЕТНА СТРУКТУРА ЯК МАРКЕР МОДЕРНІСТСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ**

*У статті здійснено аналіз епітетних структур, організованих за принципом парцеляції, в поетичних текстах українських і російських модерністів. Розглянуто архітектонічні різновиди парцельованих епітетних структур, їхні функціональні можливості. Встановлено взаємозв'язки між організацією парцельованих епітетних структур і характером основних тенденцій в поезії доби модернізму.*

**Ключові слова:** *емфатичність, епітетна структура, модерністський текст, парцеляція.*

Серед засобів емпатизації поетичного мовлення помітне місце займає фігура парцеляції, яка набирає активного функціонування в текстах модернізму. Виокремлюючи ознаки художнього мовлення кінця XIX – початку XX ст., В. Руднев характеризує модерністський стиль як такий, що «відтворює ментальне життя через ланцюг асоціацій, прямолінійності, обірваності синтаксису ... що імітує усне мовлення, внутрішній монолог» [8, 341]. О. Покровська проводить досить