

9. **Whissen T.R.** Isak Dinesen's Aesthetics: [Text] / Thomas R. Whissen. – Port Washington, N. Y. [u.a.]: Kennikat Pr., 1973. – 130 p. – (National University publications).

Надійшла до редколегії 23.05.2009.

УДК 821.111

**М. А. Кравцова**

Симферополь

## **ОБЪЕДИНЯЮЩАЯ ФУНКЦИЯ СИМВОЛА В РОМАНАХ ВИРДЖИНИИ ВУЛЬФ**

*Аналізується об'єднуюча функція символу у романах В. Вульф, яка виявляється у вираженні загального, що є у суб'єктивних суперечливих уявленнях героїв.*

*Ключові слова: об'єднуючий символ, узагальнюючий символ, суб'єктивізм, об'єктивізм, потік свідомості, діалогізм, універсалізм, альтернатива.*

*Анализируется объединяющая функция в романах В. Вульф, выполняющая объединяющую функцию, которая проявляется в выражении общего, что существует в субъективных противоречивых представлениях героев.*

*Ключевые слова: объединяющий символ, обобщающий символ, субъективизм, объективизм, поток сознания, диалогизм, универсализм, альтернатива.*

*In V. Woolf's novels the symbol has a uniting function that occurs in expressing of some general features existing in the heroes' subjective contrary opinions.*

*Key words: uniting symbol, generalizing symbol, subjectivism, objectivism, stream of consciousness, dialogism, universalism, alternative*

Символы появились в древних мифах, в которых они исполняли функцию *идейного обобщения*. Камень Сизифа означает напрасный труд, лабиринт Дедала – сложную жизненную проблему или опасность, крылья Икара – подвиг, требующий самопожертвования и т. д. Литература очень долго избавлялась от мифа как ложной идеологии и, соответственно, от символики. Как свидетельствует М. И. Стеблин-Каменский, интерес к мифу вернули романтики: «Сущность романтического открытия мифа заключалась в том, что несостоятельность всех старых толкований мифов вдруг стала очевидной. Мифы были осознаны как Правда и как создание Народа и в силу этого стали объектом восхищения и поклонения» [16, с. 8]. Но символы романтики использовали не всегда. Например, Собор Парижской Богоматери у Виктора Гюго – символический образ, а Отверженные – просто эпитет.

Символ с его обобщающей функцией постоянно присутствует у французских символистов. Например, Альбатрос у Шарля Бодлера – обобщающий образ поэта, то же выражает и Пьяный корабль у Артюра Рэмбо. Обобщающая функция символа отмечается также в «новой драме» конца XIX – начала XX века. В драме Генрика Ибсена «Кукольный дом» образ, вынесенный в заглавие, означает общество, в котором женщина не человек, а кукла, так как не имеет равных прав с мужчинами. В «Пигмалионе» Бернарда Шоу, «Синей птице» Мориса Метерлинка, «Вишневом саду» Антона Чехова и др. функция символа все та же – обобщающая. Такая же функция отмечается и в романах этой эпохи – «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, где портрет символизирует искусство, которое автор поставил выше человека и

человеческой морали, символы Франца Кафки – жук из его новеллы «Превращение» означает подавленное состояние любого человека.

Как показывают примеры, писатели используют обобщающую функцию символов для того, чтобы подчеркнуть универсальность и многозначность поставленных проблем или, словами М. М. Бахтина, «большую смысловую глубину создаваемых ими образов и смысловую перспективу» [2, с. 209]. Исследователь находит подтверждение своим идеям в работах таких ученых, как Д. Л. Чавчанидзе и И. В. Шталь [10, с. 85-86], Е. С. Добин [7, с. 76]. Обобщающую функцию символа исследовали Р. Уэллек и О. Уоррен, А. Ф. Лосев, А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман [11, с. 192], которые отметили «умение символа соединять в себе единичное и общее» [4, с. 213], являя собой «проявление объединенных в «единообразную цельность» различных или противостоящих друг другу единичностей» [14, с. 786], «иными словами просвечивание («свет») вечности – в мгновении» [17, с. 205].

Что касается творчества Вирджинии Вульф, то символы ее романов явно имеют *иную*, не общепринятую функцию. Видимо в силу их неординарности некоторые исследователи вообще не замечают ее символов. А это обедняет и упрощает содержание ее произведений. Например, Г. В. Аникин и Н. П. Михальская считают, что роман «Миссис Дэллоуэй» «представляет собой как бы ряд моментальных снимков, серию кадров, фиксирующих «моменты бытия», ограниченные временем (один день) и пространством (район Уэст-Энда)» [1, с. 312]. И. В. Шабловская отмечает, что этот роман «импрессионистичен» и что «писательница не навязывает читателю свое видение и даже не подводит его к какому-то заранее ею продуманному решению» [18, с. 164–165]. Что касается романа «На маяк», то она не заметила символического значения образа маяка, а представила дом Рэмзи грустным обобщающим символом: «Общая картина упадка не лишена символического обобщения», и при этом не объяснила, как эта функция реализуется [18, с. 166].

В. В. Ивашева замечает символичность образов романов Вульф и даже называет маяк «связующим символом», достаточно верно характеризуя его функцию, но отказывается от интерпретации содержания символов: «Большую роль во всех произведениях Вульф играют символы, причем значение их далеко не всегда поддается расшифровке» [9, с. 63]. Ивашева попыталась разъяснить значение функции символических образов Вульф: «Эти символы призваны подчеркнуть связь видимого мира и стоящего за ним мира внутреннего, объяснить смысл прячущихся в подсознании импульсов» [9, с. 63]. Вполне можно согласиться, что символы у Вульф связывают мир внутренний (потoki сознания) и мир внешний (символы), то есть объединяют, но без интерпретации смысла символов отмеченная функция лишена значения. Однако у Вульф символы имеют отличную от общепринятых функцию. Е. Ю. Гениева интерпретировала значение символов у Вульф, определив маяк как «символ света и познания» в романе «На маяк», а дерево как «символ вечности» в романе «Волны», но не охарактеризовала функцию ее символов и не указала, каким образом они соотносятся с противоречивыми потоками сознания героев [6, с. 2].

Некоторые исследователи увидели в символах Вульф только структурирующую функцию. Н. А. Соловьева написала: «Маяк – символ, объединяющий разрозненные мысли и эпизоды в целое» [15, с. 293]. М. Брэбэри отметил, что у Вульф «город, его улицы, Биг-Бен – общее для героев пространство, помогающее соединять их сознания» [3, с. 4]. С такой функцией символа можно согласиться: символ так же, как и хронотоп, формирует целостность произведения, не дает ему распасться на отдельные потоки сознания. Однако эта функция не является основной и не способствует интерпретации идейного содержания.

Таким образом, даже в тех случаях, когда символы в романах Вульф исследователями выделялись, выяснение их основной функции, которая влияет на интерпретацию идейного содержания произведений, не производилось, поэтому исследовательской *целью* данной статьи поставлено определение функции символа в романах Вирджинии Вульф. *Новизна* исследования состоит в том, что на основе этого определения в статье предлагается уточнить интерпретацию идейного содержания произведений английской писательницы.

Среди эстетических принципов Вирджинии Вульф особо выделяется сочетание *субъективного с универсальным*, где субъективное выражено потоками сознания героев, а универсальное представлено в идейном значении символов. Как отмечают Н. П. Михальская и Л. В. Дудова, писательница посредством изображения потока жизненных мелочей, «сопрягает мимолетное с вечным, стремится раскрыть суть общезначимого, выводя универсальное из мгновенного» [12, с. 29]. При этом универсальное значение символов соотносится со всеми субъективными потоками сознания, указывая на то, что их объединяет, несмотря на различие, раскрывая *единство* «остановленных мгновений, вскрывающих диалектику жизненных явлений», по выражению Н. Ю. Жлуктенко [8, с. 111]. Это значит, что, будучи выраженным в конкретном образе, – аэроплан в небе, автомобиль на улицах Лондона, королевский дворец, Биг-Бен, дом семейства Рэмзи и его хозяйка, маяк и т. д., символ в романах Вирджинии Вульф не служит обобщению их идейного содержания, а выполняет функцию *объединения* различных несочетаемых точек зрения.

В романе «Миссис Дэллоуэй» символических образов несколько, их объединяющая функция состоит в том, что они одновременно привлекают внимание Клариссы и всех людей, находящихся на улицах Лондона. Прежде всего, таким объединяющим символическим образом является автомобиль с коронованной особой, за продвижением которого следят многие, в едином порыве повернув головы. На некоторое мгновение лондонцы, все вместе и каждый в отдельности, видят одно и то же и чувствуют одно и то же – волнение, вызванное вторжением в обычный ход их жизни чего-то, связующего их всех и заставляющего отреагировать на это малозначительное на первый взгляд и важное по сути объединяющее явление: «Нечто произошло. До того пустячное в каждом отдельном случае ... в целом однако ж, огромное нечто; волнующее; ибо ... незнакомые люди посмотрели друг другу в глаза ...»

Волнение, оставленное *автомобилем* сперва на поверхности, постепенно тем самым проникало в глубины» [5, с. 36].

Это волнение способствует внутреннему единению самых разных людей, с различными представлениями и судьбами, но, как показывает действие силы единения символа, с общими устремлениями: «Все стало. Гремели моторы, как неровный пульс отдается во всем теле. Солнце невозможно пекло из-за того, что автомобиль застрял у цветочного магазина Малбери; старые дамы в верхнем этаже автобусов распускали черные зонтики; там и сям с веселым щелчком распахивался то зеленый зонтик, то красный. Миссис Дэллоуэй с охапкой душистого горошка в руках высунула в окно розовое маленькое личико, выражающее недоумение. Все смотрели на автомобиль. Септимус тоже смотрел. Мальчишки спрыгивали с велосипедов. Еще и еще машины попадали в затор. А тот автомобиль стоял с затянутыми шторками, и на шторках был странный рисунок, наподобие дерева, думалось Септимусу, и оттого, что все, все стягивалось у него на глазах к единому центру, будто что-то страшное совсем почти вышло уже на поверхность и вот-вот могло взметнуться костром, Септимус сжался от ужаса. Мир дрожал, и качался, и грозил взметнуться костром» [5, с. 33–34].

На некоторое мгновение создается ощущение родства человеческих чувств и мыслей, когда противоречия и разногласия сходят на нет, а их носители воссоединяются на пути к общей цели, пусть даже мало значимой в данный момент, но все-таки играющей роль связующего звена между ними: «Автомобиль исчез, но следом легкая рябь побежала по магазинам перчаток и шляпок, по магазинам мужских костюмов вдоль тротуаров Бонд-стрит. На целых тридцать секунд все головы замерли, дружно склонившись в одном направлении – к окнам» [5, с. 36].

Но тридцать секунд проходят, и герои снова отрешаются от реальности, погружаясь в свои потоки сознания, состоящие из размышлений, воспоминаний, впечатлений. Однако вскоре в их жизнь врывается новый «символ», объединяющий всех, кто находится «на Мэлле, в Грин-Парке, на Пиккадилли, на Риджент-стрит, в Риджент-Парке» [5, с. 38]. Герои в едином порыве поднимают головы вверх, чтобы увидеть, что, «как поезд вырывается из туннеля, *аэроплан* выскочил из-за облаков». «Вой его зловеще ввинчивался в уши. Вот аэроплан взмыл над деревьями, и он оставлял позади белый дым... Все задрали головы. ... Вдоль всего Мэлла люди стояли и смотрели в небо. Они смотрели, а весь мир словно замер, и небо перечеркнул лет спугнутых чаек... Исчез. Скрылся за облаками. Ни звука» [5, с. 38]. Поднятые вверх головы вполне очевидно показывают, что у противоположностей много общего и что общее состоит из противоположностей.

Вульф вводит символы в свои романы «беззвучно», без предупреждения, без особой установки на их иносказательный смысл и функциональное предназначение, лишь иногда давая «подсказки». Например, когда пишет: «Аэроплан летел все дальше и дальше, пока не стал яркой искоркой; стремлением; сутью; символом ... души человеческой; ее вечного стремления ... вырваться за пределы тела, своего обиталища, с помощью мысли» [5, с. 44].

Символ у Вульф объединяет не только отдельных героев, как, например, Клариссу и Септимуса: «Миссис Дэллоуэй ... высунула в окно розовое маленькое личико... Септимус тоже смотрел» [5, с. 33], но и общности людей, как бедных, так и богатых. Например, толпа бедняков у дворца королевы Александры на Сент-Джеймс-стрит изображена почитающей символ могущества власти: «Все люди бедные, они скучливо, но уверенно ждали; поглядывали на дворец с реющим флагом; на величаво высящуюся Викторию, ... пристально глядя на Мэлл, ... отдавались томлением в чреслах при мысли о том, что на них упадет царственный взор; им кивнет королева; им улыбнется принц... Это Сара Блечли говорила, ... а Эмили Коутс окидывала взглядом окна дворца и думала про горничных... У маленького мистера Боули ... в глазах просто стояли слезы» [5, с. 37].

Единство в романе «Миссис Дэллоуэй» выражено посредством еще одного символа – звоном курантов Биг Бена, заставляющего всех обратить внимание на время: то ли сверить часы и вернуться к своим делам, как это делают Кларисса и Элизабет, когда «удар Биг-Бена, отбивающий полчаса, упал на них с особенной силой, будто рассеянный баловень стал играть без всякого смысла гантелями» [5, с. 58]; то ли же задуматься над своей жизнью или жизнью и настроениями окружающих, как это делает Питер при виде Септимуса с женой: «Время, Септимус, – повторяла Реция. – Сколько сейчас? ... Сейчас я скажу тебе время, – произнес Септимус очень медленно, очень сонно и загадочно улыбнулся покойнику в сером. И тут пробило четверть – было без четверти двенадцать. Молодость называется, думал Питер Уолш, проходя. Устроить ужасную сцену (бедная девочка, кажется, сама не своя и прямо с утра). И с чего бы? – гадал он. Что мог ей сказать этот молодой человек в пальто, чем довел он ее до отчаяния? Что у них, у бедняжек, стряслось?» [5, с. 74–75].

Время сводит разных героев: «Было ровно двенадцать; двенадцать по Биг-Бену, бой которого плыл над северной частью Лондона, сплавлялся с боем других часов, нездешнее и нежно смешивался с облаками и с клочьями дыма и летел вдаль, к чайкам – пробило ровно двенадцать, когда Кларисса Дэллоуэй положила на кровать зеленое платье, а Уоррен-Смиты шли по Харем-стрит. Им было назначено ровно в двенадцать. Наверное, подумала Реция, этот дом, где серый автомобиль, и есть дом сэра Уильяма Брэдшоу» [5, с. 92]. Звон часов застигает всех за своими делами, но все именно в этот момент отвлекаются и воссоединяются в едином осознании времени: «Биг-Бен выбил: сперва мелодично – вступление; и затем непреклонно – час... Звук Биг-Бена затопил гостиную и застиг Клариссу за письменным столом, очень расстроенную; очень расстроенную и злую. Да, совершенно справедливо, она не пригласила Элли Хэндerson к себе на прием... И вдобавок Элизабет заперлась с Дорис Килман... А звук колокола затопил гостиную печальной волной; и волна отступала и опять собиралась нахлынуть, когда ... с победительной прямоотой и достоинством часы выбили три; и больше она уже ничего не слышала... Вошел Ричард, протягивая ей [Клариссе] цветы» [5, с. 110].

В романе «На маяк» сама героиня, миссис Рэмзи, является символическим образом, объединяющим всех героев, так как она олицетворяет собой Женщину

во всех ипостасях – мать большого семейства, жену крупного ученого и хозяйку дома, полного гостей. В первой части – она «душа» дома, персонифицирующего общество, она объединяет все общество: «В жизни хватает, очень даже хватает настоящих несоответствий, – думала миссис Рэмзи, становясь в гостиной подле окна. Она имела в виду богатых и бедных; высокое и низкое происхождение; и волей-неволей ей приходилось отдавать должное знатности, ... надеясь таким манером из обычной женщины ... сделаться тем, что в простоте души она ставила так высоко – исследователем социальных проблем» [5, с. 173]. Во второй части романа дом семьи Рэмзи представлен пустым и неухоженным, жизнь в нем замерла, поскольку его хозяйка умерла: «И вот погашены лампы, зашла луна, и под тоненький шепот дождя началось низвержение тьмы. Ничто, казалось, не выживет, не выстоит в этом потоке, в этом паводке тьмы... В гостиной, в столовой, на лестнице – замерло все» [5, с. 256]. В третьей части ее душа как бы возвращается в дом, который снова полон гостей. Так считает художница Лили Бриско, которая завершает портрет миссис Рэмзи: «Миссис Рэмзи, нечто вечное сделавшая из мгновения (как в иной сфере, Лили сама пытается сделать нечто вечное из мгновения). И вдруг, посреди хаоса – явленный образ; плывучесть, текучесть (она глянула на ток облаков, на трепет листвы) вдруг застывает. «Жизнь, остановись, постой!» – говорила миссис Рэмзи» [5, с. 280].

Другим объединяющим символом романа является маяк, олицетворяющий общее стремление героев и всех людей к счастью, к добру, к идеалу: «Какой-никакой, крохотный, как листик, обмакнутый стеблем в золотое море вод – он ведь тоже, значит, имеет свое назначение во вселенной – этот маленький остров?» [5, с. 300]. Он выражает движение к общему предназначению, к единому центру, в котором, как отмечает Н. П. Михальская, «все переплетается и скрещивается» [13, с. 93]. Проявляется это единство в общем желании совершить поездку к маяку, которая вначале откладывается ввиду плохой погоды, затем по причине войны и смерти миссис Рэмзи, но, наконец, свершается в конце третьей части романа, хотя повзрослевшие дети уже не ощущают той радости, которая сопровождала их мысли о маяке ранее: «Когда отец ни свет ни заря, протопав по коридору, вырывает их из постели ради своей экспедиции на маяк, – это ведь колесо давит ногу ему [Джеймсу], Кэм, чью угодно еще» [5, с. 297].

Таким образом, проведенный анализ показал, что символы романов Вульф имеют объединяющую функцию, которая указывает на *некоторую общность* в противоречивых индивидуальных мнениях, а не служат традиционному обобщению идейного содержания произведений. В романе «Миссис Дэллоуэй» такая общность отмечается в финале, когда Кларисса осознает свое родство с Септимусом Смитом, не знакомым ей ветераном войны, совершившим самоубийство: «Чем-то она сродни ему – молодому человеку, который покончил с собой» [5, с. 160]. Он представлял собой ее скрытую суть и именно своим последним «поступком» избавил героиню от мысли о смерти: «Она рада, что он это сделал; взял и все выбросил, а они продолжают жить» [5, с. 160]. На единство противоположностей указывает писательница и в романе «На маяк»,

отмечая, что объединяет заботливую мать семейства миссис Рэмзи и эгоистичного отца-тирана мистера Рэмзи: «В ней пульсом бился восторг удавшегося творенья. Каждый удар этого пульса сближал ее с мужем, шагающим прочь, обоих связывал утешеньем, какое дарят друг другу, сливаясь, два разные – один высокий, один низкий – струнные голоса» [5, с. 194].

Обобщающий символ обычно выражает суть поставленной социальной или философской проблемы, ради решения которой герои совершают поступки. Но у Вульф герои не являются идейными оппонентами, так как не ставят перед собой серьезных в социальном отношении целей и не борются за их достижение. В «Миссис Дэллоуэй», например, героиня просто выехала в город, чтобы купить цветы; в романе «На маяк» герои отдыхают на вилле и мечтают о поездке на маяк, которая по разным причинам откладывается. Такова, в общем, была художественная задача Вульф – избавление жанра романа от постановки социальных проблем в пользу индивидуальных чувственных, которые она считала не менее важными. В романе «Миссис Дэллоуэй» символы – всего лишь объекты, которые невольно привлекают внимание героев, тем самым показывая их единство; в романе «На маяк» символы не представляют социальную проблему, а выражают то светлое и доброе, что привлекает всех людей.

Иная, объединяющая функция символов была необходима Вирджинии Вульф, очевидно, для создания *диалогического* противопоставления между субъективными противоречивыми представлениями героев и тем объективным и универсальным, что их объединяет. Диалогизм проявляется в равноправном противопоставлении, исключающем однозначное решение конфликта, вместо которого предлагается *альтернатива*: у людей больше того, что их разъединяет, или того, что объединяет? По одну сторону диалогического противопоставления в романах Вульф находятся субъективные потоки сознания, по другую – объединяющие символы.

Противоречивость толкований идейного содержания романов английской писательницы, отмеченная в начале статьи, вызвана их монологизмом. Пытаясь вывести однозначную идею, одни критики, например, Аникин и Михальская, исключают из рассмотрения объединяющие символы и выбирают потоки сознания, поэтому произведения Вульф, в их понимании, просто воспроизводят «ряд моментальных снимков» [1, с. 312]. Гениева, напротив, интерпретировала символические образы, но не указала на их функциональное взаимоотношение с потоками сознания [6, с. 2]. Отказ от определения формы взаимодействия потоков сознания с символами, диалогической по своей сути, объясняется, очевидно, тем, что символические образы у Вульф не имеют привычной для исследователей обобщающей функции.

Итак, символы в романах Вирджинии Вульф выполняют функцию единения того общего и универсального, что присуще всем людям, несмотря на противоречивость их субъективных мнений. Такая функция способствует созданию диалогизма, становящегося объектом дальнейших исследований, и коренным образом меняет интерпретацию ее произведений, так как вместо

однозначной идеи, в них формулируется альтернатива равноправно противопоставленных идей.

#### Библиографические ссылки

1. **Аникин Г. В.** История английской литературы: [Текст] / Г. В. Аникин. – 2-е изд., перераб. и испр., Н. П. Михальская – М.: Высш. шк., 1985. – 431 с.
2. **Бахтин М. М.** К методологии литературоведения: [Текст] / М. М. Бахтин // Контекст–1974. Литературные теоретические исследования. – М., 1975. – С. 203–212.
3. **Брэдбэри, Малькольм.** Вирджиния Вульф: [Текст] / Малькольм Брэдбэри // Иностранная л-ра. – 2002. – № 12.
4. Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособ.: [Текст] / П. А. Николаев, Е. Г. Руднева, В. Е. Хализев, Л. В. Чернец / Под ред. П. А. Николаева. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 1997. – 350 с.
5. **Вульф В.** Избранное: [Текст] / В. Вульф; [пер. с англ.] / Вступ. ст. Е. Гениевой. – М.: Худож. лит., 1989. – 558 с.
6. **Гениева Е. Ю.** Вирджиния Вульф: [Электронный ресурс] / Е. Ю. Гениева // Электронная библиотека: Сайт. – Заголовок с экрана. – Доступ к режиму: <http://biblioteka.org.ua/book.php?id=112011706&p=41>.
7. **Есин А. Б.** Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учеб. пособ.: [Текст] / А. Б. Есин. – 5-е изд. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 248 с.
8. **Жлуктенко Н. Ю.** Английский психологический роман XX века: [Текст] / Н. Ю. Жлуктенко. – К.: Вища шк., 1988. – 160 с.
9. **Ивашева В. В.** Литература Великобритании XX века: [Текст] / В. В. Ивашева. – М.: Высш. шк., 1984. – 488 с.
10. Краткий словарь литературоведческих терминов: [Текст] Кн. для учащихся / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1985. – 208 с.
11. **Лотман Ю. М.** Символ в системе культуры: [Текст] / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избр. ст. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191–199.
12. **Михальская Н. П.** Зарубежная литература XX века. Практикум: [Текст] / Н. П. Михальская, Л. В. Дудова. – 3-е изд. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 416 с.
13. **Михальская Н. П.** Пути развития английского романа 1920–1930-х годов. Утрата и поиски героя: [Текст] / Н. П. Михальская. – М.: Высш. шк., 1966. – 271 с.
14. **Радионова С. А.** Символ: [Текст] // Постмодернизм: Энцикл. / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 784–787.
15. **Соловьева Н. А.** Модернизм в Великобритании: [Текст] / Н. А. Соловьева // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк.; Академия, 2000. – С. 283–304.
16. **Стеблин-Каменский М. И.** Миф: [Текст] / М. И. Стеблин-Каменский. – Л.: Наука, 1976. – 103 с.
17. **Уэллек Р.** Теория литературы: [Текст] / Р. Уэллек, О. Уоррен; [пер. с англ.] – М.: Прогресс, 1978. – 325 с.
18. **Шабловская И. В.** История зарубежной литературы (XX век, первая половина): [Текст] / И. В. Шабловская. – М.: Экономпресс, 1998. – 382 с.

Надійшла до редколегії 23.05.2009.