

УДК 821.161.1:929 Пелевин

Титаренко Е. А.,

аспірантка,

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

lenochka.mlm@gmail.com

## **ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО КАК КОГНИТИВНЫЕ МЕТАФОРЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В. ПЕЛЕВИНА**

Особенности репрезентации и функционирования хронотопа в художественном мире В. Пелевина исследовались М. Н. Липовецким, О. В. Богдановой, А. Ю. Мельниковой (посвятившей диссертационную работу анализу пространственно-временного континуума в творчестве В. Пелевина), Т. Н. Марковой (уделившей особое внимание исследованию метафорического пространства в прозе писателя) и др.

В гипертексте В. Пелевина хронотоп приобретает многосоставный статус, представляя одновременно сюжетобразующей площадкой разворачивающихся событий, главным объектом философских рефлексий героев, а порою – и субъектом самого письма и сознания. Время и пространство функционируют в художественном мире В. Пелевина раньше всего как категории мышления, больше в эпистемологическом, чем в онтологическом аспекте.

Тем не менее, о каких бы элементах художественного мира писателя мы ни говорили, важно обнаружить тот метафорико-когнитивный аспект, который Пелевин здесь “умышляет”. Так, пристальное внимание писателя к хронотопу привлечено в фактурности человеческого языка, через разоблачающий фильтр пелевинской концепции слова, подверженного неустанному анализу. А слова у Пелевина – не более, чем релятивный манипулятор, моделирующий реальность, иллюзорная знаковая система, код-пересмешник.

Пелевин эстетическими средствами исследует язык с точки зрения его “программирующих” свойств, ограничивающих потенции понимания: “лингвистическим является абсолютно все человеческое мышление <...> то, для чего нет слова, для 99,99% людей не существует вообще” [2, 11–12]. Художественный мир предстает конструкцией из слов, и пространственно-временные концепты – мерные инструменты ее производства: “Нельзя сказать: вот ум, а вот вселенная. Все сделано из слов” [8].

В авторском арсенале такого художественно-гносеологического исследования немаловажное место занимают метафорические комплексы. Феномен метафоры в когнитивном аспекте мы терминологически используем, следуя трудам Н. Д. Арутюновой, Дж. Лакоффа, М. Джонсона, Э. МакКормака, Э. Кассирера, Ф. Уилрайта, П. Рикёра, М. Блэка, В. Н. Телии и др. Когнитивная метафора, являясь способом осмысления действительности, орудием познания и конструирования мира, позволяет представлять одно понятие в терминах другого, усматривать аналогию между двумя обладающими разной природой объектами, первый из которых является более конкретным, понятным, близким адресату сообщения, данным в эмпирическом доступе, а второй – более абстрактным, недоступным непосредственному восприятию, не поддающимся четкому и ясному представлению,

позиционируемым как лингвистически необъяснимый, да и вовсе референциально неопределенный. И пелевинский “автор”, и его персонажи изъясняются о вещах, непосильных языку. Но, поневоле оперируя этим арсеналом ума “Б”, они принуждены преодолевать серийные трамплины порождаемых и тут же дезавуируемых метафор – от тривиальнейших повседневных аналогий вплоть до референтов слишком сомнительной экзистенции (предельно таинственных пустот).

Такая цепочка отменяющих друг друга подмен и мнимостей воспроизводится, например, в бесчисленных сюжетах посвящений-инициаций (обучение Рамы “дискурсу” и “гламуру” и пр. и пр.): “Я могу объяснить это только на примере из другой области, с которой ты знаком” [8].

Отдельная тема, требующая пристального изучения, – взаимообусловленная связь самого художественного метода пелевинской когнитивной метафористики с необходимостью обретения особых метапозиций и метаязыков. Если говорящий в эстетических целях обнажает метафорическую природу языка и сознания, не имея иной, более адекватной, с его точки зрения, техники репрезентации, то он поневоле попадает в замкнутый круг злой иронии, наподобие случая с известными французскими критиками метафизических оппозиций. Таким образом, восхождение на метауровень описания описания, комментария в квадрате естествен и неизбежен. Схожая трудность выхода из подобного порочного круга в научном дискурсе волнует и Э. МакКормака: “любая объяснительная теория метафоры неизбежно предполагает лежащую в основе “базисную метафору”, на которой строится объяснение” [11, 361]. Но в случае Пелевина дело осложняется слишком уж заостренной проблемой онтологии самого референта (существует ли вообще та “базисная метафора?”), а также и более откровенной, нежели у академического ученого, зияющей эмистемически-гносеологической пропастью.

Метафоры в текстах В. Пелевина облачают серии словесных манипуляций в цепочки синонимичных аналогий, замещающих аксиологию невербализуемой, онтологической “сути вещей”. Цель писателя – через наслоения, наложения метафор представить некий абстрактный конструкт-идею, изначально принципиально невоплотимую в словах (в “Свете горизонта” подлинное пространство бытия – это “я” мотылька, “черная дыра”, “свет горизонта” и т.д.). Инстанция метафоры-посредника в когнитивно-сюжетных экзерсисах Пелевина вырастает из несостоятельности человеческого языка как транслятора сокровенных смыслов: “Истина такова, что из нашего отравленного словами мозга ее нельзя увидеть вообще. Поэтому мы пользуемся метафорами и сравнениями, а не научной абракадаброй...” [2, 85]. Поскольку “слова подобны якорям”, которые насильно удерживают ум в плену, “самые совершенные учения обходятся без слов и знаков” [4, 351].

По словам Н. Д. Арутюновой, “метафора не только формирует представление об объекте, она также предопределяет способ и стиль мышления о нем” [11, 14]. Как отмечают Дж. Лакофф и М. Джонсон, метафора, высвечивая одни свойства предмета или явления, затемняет другие, “истинность” метафорического высказывания возможна “только относительно той реальности, которая определяется этой

метафорой” [1, 185]. Следовательно, метафорические когниция и письмо характеризуются, во-первых, релятивностью (“единственный верный ответ на вопрос “что есть истина?” – это молчание” [4, 380]), во-вторых, – образно-ментальной миропорождающей силой (“Новые метафоры обладают способностью творить новую реальность” [1, 175]).

Пелевин не только работает с обыденными, стертыми пространственно-временными метафорами, буквализируя и обнажая их стереотипность и автоматизм (“С одной стороны, ни пульса, ни ног у времени нет. Но с другой стороны, все стараются держать руку на пульсе и идти с ним в ногу” [8]), но и организует целиком весьма объемные метатексты (романные, полижанровые) в формате концептуальных авторских над-метафор.

В “Затворнике и Шестипалом” мир представлен в виде конвейера, где цыплята проходят все фазы цикличной жизни, борются за место у кормушки-поилки, соблюдая социальную иерархию, размышляют о загробном мире, не догадываясь о финальной цели своего назначения. Осознание подлинного себя дарует возможность вырваться из замкнутого пространства и улететь “на юг”. С предельной детализацией в контексте выбранной аналогии разработаны все художественные миры: вампиров (писателей) в романах дилогии “Empire “V”” и “Бэтман Аполло”, “советского космоса” в “Омоне Ра”, рекламы в “Generation “П”” и т.д., созданные автором с целью собрать их в один общий пазл, в котором сложится ответ на вопрос, что есть “жизнь-пространство-я” (задача заведомо невоплотимая в ситуации бесконечного присоединения все новых и новых текстов-метафор).

Н. Д. Арутюнова отмечает, что “без метафоры не существовало бы лексики “невидимых миров” (внутренней жизни человека), зоны вторичных предикатов, то есть предикатов, характеризующих абстрактные понятия” [11, 8]. Метафоризация в качестве наиболее сообразной предикативной дескрипции в творчестве В. Пелевина лишней раз наталкивает на метатекстуальные интерпретации любимых пелевинских “матрешечных” “вторичных предикатов”, становящихся как гносеологическими, так и прямо поэтологическими аллюзивными средствами.

Поскольку язык конвенционален, для отвлеченных понятий нет подлинных слов, а возможны только метафоры, имена всему приписывают люди (“Имени нет ни у одного предмета. И ни у одного насекомого. И ни у одного животного” [3, 254–255]), а человек и есть мир, т.е. все существующее (“все духи, люди и вещи, которые только могут быть, – это и есть я сам” [10, 210]), становится возможным ослабить степень конвенциональности в номинировании. Писатель вольно метафоризирует слова, трансформируя их лексическое значение, вменяя им произвольную “этимологию”: человек – насекомое, велосипед, солнце, оборотень, вампир, Внутренняя Монголия, Урал, Радужный поток, Оптина Пустынь, дух Полярной Звезды, свет горизонта, черная дыра, книга, текст и др.

Архетипически подручным ландшафтом для когнитивных метафор всегда были пространство и время – наиболее абстрактные и самые важные понятия и для пелевинских героев, пытающихся осознать, кто они и где (при тождестве этих “кто” и “где”).

В романе “Чапаев и Пустота” топонимом “Урал” вместо реальной реки, в которой утонул В. Чапаев, обозначается Условная река абсолютной любви – светящийся всеми цветами радуги, искрящийся широкий поток, свет которого был для Петьки “милостью, счастьем и любовью бесконечной силы”, хотя, как отмечает герой, последние “три слова, опохабленные литературой и искусством, совершенно не в состоянии ничего передать” [7, 367]. Герой затрудняется описать увиденно-прочувствованное пространство, которое и есть он сам, на которое, чтобы постичь, достаточно просто молча глядеть, по которому создающий это пространство герой волен перемещаться куда угодно. Иная же метафора “места”, внутри обретающего пустоту, то же “нигде” в географическом смысле – Внутренняя Монголия. Героев не удовлетворяет это название: “слово “внутри” здесь совершенно не подходит. И никакая это на самом деле не Монголия, просто так говорят” [7, 282].

В метаромане “Т” граф, прототипом которого по замыслу героев-писателей является Л. Н. Толстой, направляется в мистически-неопределенную Оптину Пустынь. В итоге искомое место оказывается не святой обителью, а Желанной Пустотой: “Слово “Оптина” происходит от латинского глагола “optare” – “выбирать, желать”. <...> Ну а “Пустынь” – это пустота, куда же без нее” [6, 380]. Описание сакрального пространства синонимично имеющемуся в “Чапаеве и Пустоте”: это открытая лишь внутреннему взору “знакомая тьма, полная невидимого света, который давал о себе знать множеством неуловимых отблесков” [6, 381]. В этом топосе, который локализуется в сознании героя и вбирает в себя это сознание, есть ответы на все вопросы. “Знакомой” тьма-свет оказывается потому, что герой видел ее всегда, она присутствовала в нем и каждом ином человеке с младенчества, и еще потому, что граф Т. в творческой лаборатории Пелевина – одна из модификаций единого универсального героя, который возникает в текстах, “принимая разные формы, появляясь, исчезая и меняя лица”, как сказал о себе Петька из “Чапаева и Пустоты” в собственном стихотворении “Вечное невозвращение” [7, 395].

В “Священной книге оборотня” спасением для героя считается вхождение в Радужный Поток, о котором “нельзя сказать ничего достоверного, там можно только быть”, причем “любые описания только помешают” [4, 349]. Учитель, рассказывая лисе о природе уникального топоса, советует не привязываться к словам, а использовать их как мгновенную точку опоры, поскольку “Радужный Поток на самом деле совсем не поток, а сверхооборотень – никакой не оборотень” [4, 350].

Метафорическая природа языка неустанно акцентируется автором. Вход в пространство спасения возможен только через подлинную любовь, “у которой нет ни субъекта, ни объекта” [4, 380]. Тайный метод выхода из мира страданий для оборотней называется “хвост пустоты”. “Бесхвостым обезьянам” для подобного действия необходимо разобраться, как они создают существующий мир и чем наводят на себя морок. Избавление сознания от иллюзий дарует возможность подлинной жизни.

Вырвавшиеся из бройлерного комбината герои повести “Затворник и Шестипалый” устремляются в ослепляющий яркостью свет, к солнцу, летят на юг, не зная, что значит “юг”. Спрыгнувший с поезда Андрей (“Желтая стрела”) уходит в распахнутое неизвестное пространство, в небе у горизонта которого возникает светлая полоса.

Главной задачей героев оказывается побег из ложной реальности и открытие в себе подлинного пространства бытия. Композиционно оно появляется в финале произведений, чаще знаменуясь переходом из закрытого или ограниченного топоса в остающуюся неопианной открытую природу-бесконечность. Это единое пространство, наполненная Пустота (частотная и емкая метафора), обладает неизменными характеристиками: имеет различные названия-сравнения, неудовлетворяющие героев, и не имеет настоящего имени и дефиниции, оно принципиально неопианемо, безгранично, ему присуща солнечная символика. Это свет, настоящий дом, природа, залитая яркими цветами, переполненная запахами. И главное – это и есть сам герой, его вселенная, сотворенная им самим.

В текстах В. Пелевина пространства внешнее (мира) и внутренне (человеческой души) неделимы, между ними невозможно прочертить видимую границу, так как они являются порождением сознания героя (“Снаружи отражается то, что внутри. А внутри отражается то, что снаружи. Оба эти слова – просто бирки в одном и том же зеркале...” [3, 279]). Соответственно, особо значимой видится роль субъекта, являющегося творцом и ареной сюжетного действия: “Я и мир – одно и то же <...> я внушаю себе весь этот мир” [4, 363], или: “Франц-Антон преодолел физическое и стал потоком благодати, изливающимся на Идиллиум (и одновременно самим Идиллиумом). С точки зрения высокой догматики все мы – просто мысли, случайно приходящие ему в голову” [5, 29].

Метафора “человек – пространство” ключевая в творчестве Пелевина: “Я и есть то место, в котором существует вселенная, жизнь, смерть, пространство и время” и в котором “нет ничего вообще” [6, 380]. Этот топос сакрален. Он также и всеобъемлюще-всевмещающий Бог, у которого вместо имени – библейское “Я есмь”, Слово создающее и “указывающее на то, что за пределами всяких слов” [6, 264].

В романе “Т” разрабатывается метафора “человек – текст”, где пространство – чистый лист (герой способен создавать в процессе письма хронотоп, тем самым создавая себя), а личность автора-героя-читателя подобна личности Творца.

Таким образом, книги писателя становятся одной глобальной сверхметафорой некоего апофатически-трансцендентного “субъекта-пространства”. Само творчество превращается в перманентный перифраз, отчаянную попытку замещенно, описательно, в дурной бесконечности аналогий-означающих косвенно высветить фрагментарный контур означаемого, минуя конвенциональность номинации.

В силу того, что в художественной вселенной Пелевина отсутствует объективное пространство, становится возможным искажение, преобразование, наложение, умножение и исчезновение топосов (которых всегда несколько), их сосуществование (мотылек “летает одновременно во многих местах” [3, 286]). Допустимы любые сюжетные перемещения в пространстве, сопряжения эпох

(вместе с персоналиями псевдоисторических личностей – как, например, в библиотеке-каталоге вампира-писателя Рамы-Ромы – буквально, романа). Так мечется между началом и концом XX века, между гражданской войной и психиатрической клиникой Петька (“Чапаев и Пустота”), пробирается к криэйтору в наше время из XIX столетия граф Т. (“Т”), меняет прошлое для восстановления гармонии в мире и проникает в будущее киклоп (“Любовь к трем цукербринам”).

Взаимообуславливающие реальности способны, пересекаясь, сосуществовать в одном хронотопе, в котором общие предметы обладают разными функциями: в “Свете горизонта” – это мир мотыльков и жизнь обычной семьи людей, где лампа превращается в “черную дыру”, а шляпа – в “бесконечное милосердие”. Одно событие может получать двойную пространственно-временную мотивировку: в “Нижней тундре” китайский император Юань Мэн отправляется в виртуальное путешествие ради спасения империи и до конца следует избранному пути, однако героя воспринимают за чукчу, перепившего водки с клофелином (некорректен сам выбор одной, “реальной” – из альтернативных трактовок происходящего).

Особенно сложно герою отличить сон и виртуальный топос от реального, поскольку все они равноиллюзорны (“Принц Госплана”, “S.N.U.F.F.”, “Generation “П””), т.к. “наш ум и мир – одно и то же” [9, 50].

Самопостижение и сотворение вселенной происходит через овладение пространственно-временным континуумом. Чтобы породить мир, граф Т. (“Т”) должен научиться создавать пространство из букв посредством собственной фантазии. Алексис (“Смотритель”) обязан в момент инициации подкорить расфокусирующееся ежесекундно пространство и овладеть временем: “испытываемый должен победить трех врагов, доказав, что он господин прошлого, настоящего и будущего” [5, 240].

Концепт “жизнь” также разрабатывается писателем через пространственную метафорику. Неподлинное существование до открытия внутренней Пустоты изображается как замкнутый лабиринт, из которого надо найти выход, подобрав слово-ключ (“Шлем ужаса”), как циклический конвейер, на котором вылупляются, растут и отправляются на переработку бройлерные цыплята (“Затворник и Шестипалый”), мост, обрывающийся в пустоту с обеих сторон (“Мост, который я хотел перейти”), железная дорога, по которой следует поезд из ниоткуда в никуда (“Желтая стрела”). Жизнь видится героям путешествием, прогулкой “по саду иллюзорных форм, которые кажутся реальными уму, не видящему своей природы” [4, 346]. Автор также проводит традиционные аналогии между жизнью и сном, компьютерной игрой, шахматной партией, книгой и т.д.

В художественной вселенной В. Пелевина время для героев – только точка, вечное “сейчас”, конкретность времени нивелируется, оно не обладает основным свойством (согласно словарным значениям) – последовательностью: “нет разницы между вчера и позавчера” [3, 268], “вся эта бесконечность – на самом деле не больше, чем точка” [3, 266]. Прошлое невозможно обнаружить, поскольку в любом случае мы будем иметь дело с настоящим [3, 268].

Секунды могут бесконечно растягиваться, вмещая в себя непропорционально огромное количество событий (как при общении кариатиды с богомолем в “Зале

поющих кариатид” или при обсуждении моральной стороны убийства в виртуальном ток-шоу “Зенитных кодексов Аль-Эфесби”).

Время-пространство (“которое маркетологи из Троице-Сергиевой лавры породили по заказу либеральных чекистов” [6, 379]) способно пересоздаваться, перепрограммироваться с помощью новостей-нарезок, рекламных роликов, тем самым порождая новую реальность (“S.N.U.F.F.”, “Generation “П””).

Время объективизируется, материализуется в обряде присоединения новых голов богини Иштар (“Empire “V””). Однако иллюзия строгой последовательности смены эпох, отраженная в расположении комнат с типичным для каждого времени интерьером, где пребывают отжившие головы, нарушается наличием нескольких выходов из этих комнат-музеев, возможностью пропуска ряда пространств-эпох.

Поскольку события не идут друг за другом, а сосуществуют (или пребывают в некоем лимбо), и реальных исторических личностей нет, т.к. они все мифы, фальшивые имена-индексалы, на страницах одного романа могут взаимодействовать герои, прототипы которых никак не взаимодействовали между собой.

Особым образом маркированным периодом в творчестве Пелевина, традиционно осознающимся писателями как потерянный рай, является детство, ассоциирующееся с чистотой, неформальностью, перспективой, нестабильностью, релевантностью, всеохватностью, открытостью, необъясненностью, дорефлексивностью, счастьем.

Самым запомнившимся, чистым отпечатком в памяти сарая Номер XII был предсознательный период, когда он был просто “новой конфигурацией штабеля досок”, а “вокруг лежал необъяснимый мир” [10, 32]. Возврат к первым осознанным впечатлениям, забытым во взрослой жизни, к воспоминанию времени, когда он воображал себя летящим велосипедом, к мечте отменяет смерть (“Жизнь и приключения сарая Номер XII”).

Взросление чревато потерей “чего-то” (“Онтология детства”), что является “простым и самым главным”, утратой множества “счастливых солнечных дорог” (“Empire “V””).

В этот период слова предназначены для практического освоения мира, каждое отдельное слово вызывает интерес само по себе, метафора возвращается в фазу метаморфозы: известное несет радость узнавания, неизвестное, обозначающее нечто абстрактное, становится чем угодно: “онтология” превращается в “ручной фонарь”, а “интеллигент” – в “длинный разводной ключ со сменной головкой”. Со временем способность вычленять в тексте отдельные слова утрачивается, герой начинает видеть ситуации в целом или то, что желает видеть (“Онтология детства”).

Проблема номинации является одной из главных в творчестве В. Пелевина. Герои постоянно утрачивают имена, меняют их: “человек с именем города” Вавилен Татарский превращается во Владимира, Роман в Раму и т.д. Смена эпох оказывается катализатором возникновения новых эвфемизмов для обозначения крови в диалогии о вампирах: флюид, электролит, электро, препарат, раствор,

красная жидкость, ДНА. Пелевинский художественный мир отвергает любую однозначность: герои “Жизни насекомых” одновременно люди и насекомые, Юань Мэн из “Нижней тундры” император и алкоголик.

Раздваиваются под воздействием мухоморов и личности героев рассказа “Музыка со столба”. Мгновением подлинного счастья узнавания себя для Матвея оказывается музыка, доносящаяся со столба, трансформировавшаяся в таинственные древние звуки, способные побудить к робкому движению к свету “что-то забитое, извечное и загнанное в самый глухой и темный угол” души (“Музыка со столба”) [10, 110]. Петр, выключивший приемник, прерывает связь с подлинным, которое дарует понимание чего-то, что вне рационального объяснения. Отрицание музыки, обладающей магической способностью заполнять внутреннюю пустоту человека, приводит к утрате метафоричности и утверждению однозначности: лопухи становятся лопухами, а заборы – заборами. Это противоречит присущей пелевинским текстам возможности выбора, когда один предмет – и то, и другое одновременно. Отмена звуков возвращает дорогам начало и конец, а движению по ним – смысл, которого нет, поскольку только человек наделяет все каким-то смыслом.

Любая интерпретация есть лишь часть единого целого, поэтому В. Пелевин неустанно производит различные метафорические модели миров, сочленяя очередной подробно прихотливый разноцветный витраж, как в аудитории вампирской школы. Иллюстрации релятивности хронотопа уделено особое внимание в романе “Смотритель”, где изначально проблематизируются основания существования Идиллиума – мира-иллюзии, мира-метафоры, где “ум занимает собой все пространство и время, просто по той причине, что создает их сам, ибо это всего лишь категории, которыми он измеряет свой опыт” [5, 284], а герои оказываются проекциями ума друг друга. Здесь личные пространства персонажей бесконечны, время безначально, верхние и нижние бездны суть одно. Все топосы предельно подвижны, они часто трансформируются, меняя тем самым окружающую действительность и вызывая у героев неуверенность в происходящем: “мне вдруг показалось, что все окружающее может точно так же свернуться и за секунду стать чем угодно – дворцом или клеткой” [5, 140].

Проделанная работа с очевидностью востребует детальный и сквозной анализ темпорально-пространственных вариаций когнитивной метафоры в метатексте Виктора Пелевина, который видится перспективным горизонтом дальнейшего исследования.

#### **Литература**

1. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; [пер. с англ. ; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
2. Пелевин В. О. Бэтман Аполло : [роман] / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2013. – 512 с.
3. Пелевин В. О. Жизнь насекомых : Избранные произведения / В. Пелевин. – М. : Изд-во Эксмо, 2006. – 288 с.
4. Пелевин В. О. Священная книга оборотня : [роман] / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2004. – 384 с.
5. Пелевин В. О. Смотритель / В. Пелевин. – М. : Изд-во “Э”, 2015. – Кн. 1. Орден желтого флага. – 352 с.
6. Пелевин В. О. Т / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.



7. Пелевин В. О. Чапаев и Пустота / В. Пелевин. – М. : Вагриус, 1999. – 400 с.
8. Пелевин В. О. Empire “V” / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2009. – 448 с.
9. Пелевин В. О. Generation “П” / В. Пелевин. – М. : Вагриус, 1999. – 301 с.
10. Пелевин В. О. Relics : Ранее и неизданное / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2007. – 352 с.
11. Теория метафоры : [сборник] / [пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. ; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой ; общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной]. – М. : Прогресс, 1990. – 512 с.

#### Анотація

В статті аналізуються час і простір як когнітивні метафори в художньому світі В. Пелевіна. Хронотоп у творчих інтенціях письменника інтерпретується як категорія мислення. Особлива увага приділяється мові як ілюзорній знаковій системі, що програмує сприйняття та обмежує потенції розуміння. Досліджуються різні варіації, трансформації та функції метафоричних хронотопів, тяжіння їх до інтеграції в трансцендентні надметафори.

**Ключові слова:** простір, час, когнітивна метафора, мова, метатекст.

#### Summary

Time and space as cognitive metaphors in the Pelevin's artistic world are analyzed in the present article. Chronotope in writer's creative intentions is interpreted as a category of thought. Special attention is paid to language as the illusory sign system that programs the perception and limits the potentiality of the understanding. Various versions, transformations and functions of metaphorical chronotopes, their tendency to the integration into transcendental supermetaphors are researched.

**Keywords:** space, time, cognitive metaphor, language, metatext.

УДК 821.161

**Хорольська Т. В.,**

аспірантка,

Бердянський державний педагогічний університет

tanya\_horolskaya@ukr.net

### ПРОБЛЕМА ВЛАДИ В РОМАНАХ ІВАНА БІЛИКА “ДИКІ БІЛІ КОНІ” ТА “НЕ ДРАТУЙТЕ ГРИФОНІВ”

Перу українського письменника Івана Білика належить десять романів. Більшу частину з них складають історичні твори. Найвідоміші з них “Меч Арея” (1972) та “Похорон богів” (1986) після виходу у світ яких автор зазнав жорсткої критики та утисків з боку тогочасної влади. Однак, українського романіста й надалі цікавили далекі сторінки історії рідного народу, саме в них прозаїк знаходив цікаві сюжети для своїх творів. Прадавня історія, походження скіфських племен, їх могутність, боротьба за рідну землю – ось теми його історичних романів. Коло проблем підняте в історичних творах митця набагато ширше. Одна з таких проблем – проблема влади і правителя, яку автор піднімає в перших історичних романах і продовжує у трилогії “Скіфи” (“Дикі білі коні” (1989), “Не дратуйте грифонів” (1993), “Цар і раб” (1992)).

Творчості Івана Білика присвячені дослідження М. Лаврусенко [6], З. Артюшенко [1], статті І. Домалеги, Н. Безкровної та ін. Однак, образна система та проблематика творів українського митця досі залишається мало вивченою. Мета нашої статті