

ском – «атмосферическом присутствии личности и судьбы» теперь уже Марии Башкирцевой, которое вошло в сознание почитателей художницы и мемуаристки на волне повествования – *impression* Франсуа Коппе.

Библиографические ссылки

1. *Аверинцев С. С.* Немного личного / С. С. Аверинцев // Поэты. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 7–18.
2. *Алексеев М. П.* Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования / М. П. Алексеев. – М.; Л.: Гослитиздат, 1960. – 499 с.
3. *Аннинский Л.* Горючие ступени. Феномен Марии Башкирцевой / Л. Аннинский // Избранница судьбы. Мария Башкирцева / сост. Т. Швец. – М.: Вече, 2008. – С. 84–97.
4. *Башкирцева М.* Дневник / М. Башкирцева. – М.: Захаров, 2000. – 446 с.
5. Коппэ Франсуа о Марии Башкирцевой // Изъ дневника Марии Башкирцевой (*Journal de Marie Bashhirtseff*). Съ приложением ст. Фр.Коппэ и отзывом французской печати. С фр. перевелъ К. Павлинский. – С.-Петербургъ: Типография М. М. Стасюлевича, 1889. – С. 1–4.
6. *Коппе Ф.* Картины Марии Башкирцевой / Ф. Коппе // Башкирцева М. Дневник. – 3-е изд., доп. – М.: Захаров, 2003. – 688 с. Печатается полностью соединенный текст двух книг: Дневник Марии Башкирцевой. – СПб: Издание редакции «Северного вестника», 1983; *Башкирцева Мария.* Неизданный дневник. Переписка с Ги де Мопассаном / Мария Башкирцева. – Ялта: Книгоиздательство «Джалима», 1904.
7. *Коснье К.* Мария Башкирцева: Портрет без ретуши / К Коснье; пер.с фр. Т. Чугуновой. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб. – 288 с.
8. *Лосев А. Ф.* Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись / отв.ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 31–65.
9. *Михайлов А. В.* Вильгельм Генрих Вакенродер и романтический культ Рафаэля / А. В. Михайлов // Языки культуры: учеб. пособие по культурологии. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 655–682.
10. *Раздольская В.* Искусство Франции второй половины XIX века / В. Раздольская. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 31–65.
11. *Сила* // Философский словарь: основан Г. Шмидтом / под ред. Г. Шишкоффа; пер. с нем. – М.: Республика, 2003. – 575 с.
12. *Ярхо В. Н.* Ахилл / В. Н. Ярхо // Мифологический словарь / гл.ред. Е. М. Мелетинский. – М.: Сов. энцикл., 1990. – 672 с.
13. *Cosnier C.* Marie Baskirtseff. Un portrait sans retouches. – Pierre Horray Editeur, 1985. – 346 p. (exemplaire 078).

Надійшла до редколегії 08.02.2013 р.

УДК 821.111 МАККЕНЗИ

Л. В. Сапегина

Донецкий национальный университет

ПОЭТИКА ИГРЫ В РОМАНЕ КОМПТОНА МАККЕНЗИ «БЕГСТВО ВЛЮБЛЁННЫХ»

Розглянуто засоби художньої реалізації ігрового начала як основи наративної стратегії у сюжеті та композиції, структурі образів, концепції роману.

Ключові слова: «Театр молодості», гра, стилізація, театралізація, образ життя-театру.

Рассмотрены способы художественной реализации игрового начала как основы повествовательной стратегии в сюжете и композиции, структуре образов, концепции романа.

Ключевые слова: «Театр молодости», игра, стилизация, театрализация, образ жизни-театра.

The ways of the play realization in the narrative strategy, the plot and composition, the images structure and the novel's conception are considered.

Key words: «The Theatre of Youth», play, pastiche, theatricalization, the theatre of life.

Комптон Маккензи (Edward Montague Compton Mackenzie, 1883–1972) приналежить к тому поколению английских писателей, которые, войдя в литературу на заре XX столетия, создают произведения, ставшие, по словам британского исследователя Джонсона, «*the literary expression of social revolt and moral scepticism*» [3, p. 5–6]. Английский писатель и критик Фрэнк Суиннертон включал Маккензи в «большую шестерку» («*The Big Six*» [6, p. 312]) перспективных молодых авторов наряду с Д. Г. Лоуренсом, Э. М. Форстером, Х. Уолполом, Д. Кэннаном и Д. Бересфордом, в которых видел преемников Уэллса, Беннета и Голсуорси. Проблемы «переходного» сознания нашли воплощение в раннем творчестве К. Маккензи 1910-х гг., включающем романы «Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915), «Приключения Сильвии Скарлет» (1917, 1918), «Девушка из Вэнити» (1920). В 1914 г., во время работы над романом «Зловещая улица», у Маккензи возник замысел создания цикла «Театр молодости» («*The Theatre of Youth*»). По словам писателя, он должен был представлять «*a complete survey of contemporary society in which the personages of a large and complicated series of books were to be shown in youth*» [4, p. 186]. Реализации этого плана помешала Первая мировая, однако при внимательном рассмотрении оказывается, что вышеперечисленные романы уже были объединены рядом факторов, например приёмом «переходных» персонажей, который автор вводит начиная с романа «Карнавал». «Бегство влюблённых» выпадает из сюжетных связей, поскольку его действие отнесено к XVIII веку. Однако именно здесь «получат прописку» два важнейших лейтмотива всего раннего творчества Маккензи, указанные в названии цикла: культ молодости и игратеатрализация. Общность тематики и проблематики придаёт целостность всему раннему творчеству писателя, и, с нашей точки зрения, романы 1910-х гг. имеют основание рассматриваться как цикл.

События «Бегства влюблённых» («*The Passionate Elopement*») разворачиваются на водном курорте Кёртен Веллс (Curtain Wells), прототипом которого послужил знаменитый Бат. Свою игру автор начинает с заглавия произведения, отличающегося от тех моделей, что использовались в просветительском романе (зачастую дескриптивного характера (см. полное заглавие «Робинзона Крузо»), обычно с указанием имени героя, его социального статуса («История Тома Джонса, найдёныша»), часто моральной или философской проблематики: «Памела, или Вознаграждённая добродетель» и др.). В заглавии романа Маккензи выносит кульминационный момент действия, которое в то же время приобретает символическое значение бегства от действительности. Для читателя начала XX в. фраза «*Passionate Elopement*» должна была звучать претенциозно: *elopement* само по себе означает бегство с возлюбленным, эпитет *passionate* – пылкий, страстный – придаёт словосочетанию избыточно экспрессивное значение. Название, несомненно эмотивное, наверняка привлекало массового читателя. Подготовленному же читателю своей стилистикой, сближением с идеалом эскапизма должно было напомнить о романтически-декадантском отрицании пошлости, утилитаризма, приземлённости современной действительности. Название места действия, «Curtain Wells», являющееся вымышленным топонимом, содержит рецептивный код произведения: если *wells* – традиционное обозначение источников минеральных вод, то *curtain* – это занавес. Таким образом, установка на театрализацию заявлена уже здесь. Кто является режиссером, зрителями, как распределены роли, становится известно в самом начале. В качестве организатора действия и субъекта повествования в «Бегстве влюблённых» выступает всеведущий автор. С первых

страниц он напрямую обращается к читателю, предлагает познакомиться с действующими лицами, проводит по местам обитания персонажей, подглядывая за их утренним туалетом: “Here, then, is an excellent opportunity to catch a few of our fine characters unaware. Follow the guidance of my Muses and you will see hero and heroine, comedian, villain, and chorus stripped of all outward aids to beauty” [5, p. 2].

Используя местоимения *we, us, ours*, повествователь включает читателя в свой фокус зрения, который плавно, словно объектив кинокамеры, перемещается от объекта к объекту, исследуя окружающий мир. Таким образом читатель становится, по сути, зрителем, тем более что в применяемой технике (плывущий фокус, ориентация на визуализацию и сиюминутность изображаемого) угадывается знакомство с кинематографом, активно развивавшимся в начале XX в.

Итак, с самого начала романа заявляет о себе одна из главных составляющих игрового контекста произведения – авторская игра с предшествующей литературной традицией, художественными языками и стилями как основа повествовательной стратегии. Речь идёт прежде всего о литературе XVIII в., поскольку большая часть текста «Бегства влюблённых» представляет собой стилизацию английского просветительского романа, и в первую очередь «комических эпопей» Филдинга. В иронично-доброжелательном духе Филдинга выдержана общая интонация повествования, не лишённая сатирических модуляций. Пародийных интенций в отношении своих великих предшественников Маккензи не демонстрирует. Осмеянию подвергается непреходящий идеал английского обывателя; по Маккензи, это “monastic ideal of regularity” [5, p. 1], который в романе воплощён в строгом как часы ритуале повседневной жизни «водяного общества» Кёртен Веллса. На самом деле жизнь эта пуста и бесцельна, и регулярность процедур, постоянство обычаев и традиций придаёт ей осмысленность и наполняет содержанием.

Обращение к музам, множественные мифологические аллюзии, торжественный стиль в описании незначительных вещей, событий и людей зачастую создаёт, как и у Филдинга, героико-комический эффект, например при описании «Великого дома Великого маленького человека» Бо Риппла (**Beau Ripple**), председателя местного общества, которого в первой сцене «мы» застаём под кроватью в не соответствующей его «величию» позе (*we drop our eyes, do we behold two pink feet and the Circumference of the least austere portion of his anatomy*) [5, p. 3]. При этом повествователь сообщает, что Бо будет «председательствовать» в его истории [5, p. 4], но, судя по комическому снижению образа, в амплуа комика.

Так же как у Филдинга в «Томе Джонсе», повествователь в романе Маккензи знает всё о чувствах и помыслах своих героев. Следующая сцена, разворачивающаяся в меблированных комнатах миссис Чоук, знакомит читателя с мистером Фрэнсисом Верноном (*Francis Vernon*). Рассматривая прелестную мисс Филлиду Кортин (**Phyllida Courteen**) **на балконе дома напротив, Вернон подсчитывает, сколько он получит, если женится на ней.** С образом Вернона в роман входит тема денег и долгов, и становится понятно, что роль злодея в этом «спектакле» отведена ему.

Третья сцена разворачивается на улице и представляет Филлиду Кортин (*‘all swansdown and rosy cheeks’* [5, p. 4]), решившую подшутить над подругой, послав ей фальшивую валентинку, и молодого джентльмена Чарльза Лавли (*Lovely*), проходившего мимо. Филлида случайно роняет валентинку ему в манжету, и это обстоятельство служит причиной знакомства молодых людей. В результате Лавли выступает посыльным и становится соучастником любовного розыгрыша, что считалось плохой приметой в Валентинов день. С образами Филлиды и Чарльза в повествование входит тема весны, любви и поэзии, что становится маркировкой их амплуа – героя и героини.

Подобное «распределение ролей» определяет следующий игровой уровень – это игра персонажей, которые исполняют ту или иную роль в задуман-

ном автором представлення. Для більшості дійсуючих лиць это игра в рамках определённого амплуа, маски или литературного канона. Показательно, что к персонажам романа применяются такие определения, как *puppets* [5, с. 154], *marionettes* [5, p. 157], *dolls* [5, p. 160]. Так же как и у Теккерея в «Ярмарке тщеславия», кукла у Маккензи – символ зависимости человека от морали и нравов, общественного мнения и представлений, ожиданий окружающих, ложных идолов и иллюзий, а порой и просто от прихотей судьбы.

Однако некоторые действующие лица «Бегства» способны вести в романе свою игру. Например, претензии на гегемонию свойственны Бо Рипплу, организующему всю социальную жизнь Кёртен Веллса, привыкшему контролировать каждый шаг своих «подданных». Среди «играющих» персонажей – Вернон, который выдаёт себя за другого, подрывает репутацию Лавли, организует похищение Филлиды, а также служанка Филлиды Бетти, устраивающая счастье своей госпожи. Их интриги также по-своему развивают игровой контекст произведения.

На проблемно-тематическом уровне игра направлена на создание образа мира-театра, что отсылает и к шекспировской традиции, и к декадентскому возвышению искусства над жизнью. Здесь игра реализуется посредством таких образов, как маскарад и карточная игра. Маскарад, традиционно являющийся метафорой человеческого лицедейства (см. «Историю Тома Джонса» Филдинга), имеет аналогичную функцию в «Бегстве влюбленных». Главы 16-я и 17-я, посвященные Китайскому маскараду, – самые театральные с точки зрения организации действия и используемых языковых средств. Мизансцены и декорации, костюмы и маски, постановочная чайная церемония и танцы, особенно большой китайский менуэт, создают эффект «спектакля в спектакле». Здесь участники менуэта – *blue and golden dolls* – кажутся Филлиде неживыми: «*Purged of all feelings save for correct gesture, the vizards seemed no more alive than their mirrored counterparts that moved with equal grace upside down in the polished floor of the parquet*» [5, p. 160]. У героини возникает ощущение, что она в театре теней, где недавно смотрела спектакль с участием Коломбины, Пьеро, Пульчинелло и Арлекина. Там Арлекин убивал Пьеро и надевал его маску, а Коломбина в финале пролила слёзы [5, p. 161]. Этот сюжет, разыгранный масками комедии дель арте, станет зловещей проекцией дальнейших событий романа, где Вернону придётся исполнить роль Пьеро, Лавли – надеть маску Арлекина и стать убийцей, Рипплу – выступить в маске Пульчинелло, а самой Филлиде – стать безутешной Коломбиной.

Большое внимание писатель уделяет созданию в романе убедительного антуража, декораций действия. Уже критика 10–20-х гг. обратила внимание на доподлинность атмосферы «галантного» века в «Бегстве». Маккензи точен в описании бытовых деталей, мод, гигиенических представлений того времени. Персонажи «Бегства» пользуются мушками, носят парики, нюхают табак и т.д. Автор живо воплощает характерные манеры эпохи, вкусы, пристрастия, развлечения, хорошо известные читателю по романам Филдинга, Смоллета, Стерна: утренний прием вод и кофейные вечера, ассамблеи и маскарады, петушинные бои, карточные игры. При этом на достаточно убедительном пространственно-временном фоне размещены откровенно-условные персонажи. «*The characters are as gracefully artificial as if they had walked out of an eighteenth century pastoral*» [1, p. 184–185], – пишет английский критик Эдкок. Лишь в 70-е гг. о преднамеренности такой концепции напишет американский исследователь Д. Дули. Он подчеркнет, что, используя шаблонные образы и давая им имена, акцентирующие их нереалистичность, Маккензи вряд ли мог ожидать, что его героев воспримут как-то иначе. По его мнению, основной интерес действующих лиц романа состоит в тех ассоциациях, которые их сопровождают [2, p. 30–31].

Например, образ главной героини «Бегства влюблённых» «нагружен» вполне определённым комплексом литературных ассоциаций. Имя Филлиды восходит к древнегреческому мифу, с ним связана история самоубийства фракийской царевны из-за любви к афинскому царевичу Демофону. Послание Филлиды к Демофону представлено в «Героинях» Овидия. С появлением в «Буколиках» Вергилия пастушки Филлиды имя станет традиционным для пасторальных жанров. К примеру, одна из пастушек «Астреи» Оноре д'Юрфе тоже зовётся Филлидой. В сюжете «Бегства» с Филлидой Кортин связана сентиментально-мелодраматическая линия: она «сирота» при живой матери, занятой своими поклонниками и проблемами. Она – центральная фигура любовного треугольника и последовавшей любовной трагедии.

В качестве главного злодея Френсис Вернон является ведущим интриганом в романе: он разоряет Чарльза Лавли и порочит его имя, он похищает Филлиду и намеревается её обесчестить, как некогда Ловлас Клариссу Гарлоу, однако во время погони, незадолго до своей гибели на дуэли, неожиданно перерождается. Он вдруг понимает, что действительно влюблён и отказывается от подлых замыслов. Помимо Ловласа, Вернон несомненно должен был напомнить читателю и о сквайре Б., преследователе Памелы, и о сквайре Торнхилле, герое романа Голдсмита «Векфильдский священник». А поскольку его имя и фамилия имеют явно французское происхождение, образ должен был ассоциироваться и с героями французских романов: например, с виконтом де Вальмоном из «Опасных связей», а возможно и с героями галантного французского века (Казанова, де Сад).

Чарльз Лавли, претендент на роль героя, – самый неоднозначный образ романа. В нём есть нечто родственное Тому Джонсу: он сирота, он беден, хотя и благородного рода. Он часто попадает впросак, даже когда совершает добрые поступки, становится жертвой клеветы и заговора. Однако образ Чарльза связан и с иными традициями. Он – поэт, а не просто молодой человек с благородным сердцем и чистой душой, как Том Джонс или Чарльз Серфес. Художник, не понятый толпой (а это ситуация Чарльза), – это уже «кровная» романтическая тема. Романтическую природу имеет и меланхолия Лавли, его неудовлетворённость реальностью.

Множественные ассоциации должен был вызывать и образ Бо Риппла. Похожие персонажи есть в романах Филдинга (Бо Нэш) и Смоллета, но там церемониймейстеры – фигуры эпизодические. В романе же Маккензи Риппл – одна из центральных фигур. Он перенимает на себя функции «добрых дядюшек», пекущихся о воспитанниках (см. Олверти у Филдинга, Брамбл у Смоллета, Питер Тизл у Шеридана). По сути, Риппл вообще единственный человек, кто проявляет искреннюю заботу о Чарльзе и Филлиде. Сам образ Бо зачастую подаётся в бурлескном ключе. Подобный эффект возникает, например, при сопоставлении кёртенского общества с монархией, а Бо – с Людовиком XIV. В истории этого персонажа есть горькая ирония: по сути, Риппл – это постаревший Лавли. Симптоматичен ряд совпадений в биографиях героев: в молодости Риппл тоже был поэтом, чьи «Эпиграммы» вызвали в своё время целую бурю в обществе. Он пережил драматическую историю любви, после чего покинул родные места и поселился в Кёртен Веллсе. Он сменил свою настоящую фамилию – Белладайн – на Риппл («высокий» латинский корень *bella* составляет контраст с заурядным англосаксонским *ripple*).

Карнавально-игровая эстетика заложена и в композиции сюжета «Бегства влюблённых». Действие романа начинается февральским утром 14 февраля, в День влюблённых, и завершается 1 апреля – в британской традиции День дураков (All Fools' Day). По принципу перевёртыша любовный розыгрыш в Валентинов день обернётся трагедией в День смеха. На протяжении этого небольшого срока

разворачивается довольно традиционная интрига: борьба антагонистов Лавли и Вернона за сердце Филлиды, которая отдаст предпочтение Вернону; противостояние Лавли «водяному» обществу, которое он высмеивает в сатирической поэме «Кёртен Поллс»; побег Филлиды с Верноном, погоня, дуэль Лавли и Вернона, гибель последнего.

Показательно, что глава, содержащая развязку, называется «April Fools»: финал романа представлен как всеобщее «одурачивание». Благородный порыв Лавли в духе героев просветительского романа (спасти прекрасную Филлиду, наказать негодяя Вернона) оборачивается «утраченными иллюзиями» и разрушенными надеждами. Всё в финале «Бегства влюблённых» оказывается не на «своём» месте: меняются ролями герой (Лавли) и злодей (Вернон), героиня (Филлида) не полюбит «правильного» героя (Лавли). Обмануты и ожидания читателя, привыкшего к счастливым концовкам английских романов и драм XVIII в. (см. «Том Джонс» Филдинга, «Путешествие Хамфри Клинкера» Смоллета, «Памела» Ричардсона, «Вексфильдский священник» Голдсмита, «Школа злословия» Шеридана). Финал романа подводит к мысли, что главное зло – это вмешательство в судьбу другого человека, посягательство на свободу личности. Знаменательно, что после случившейся трагедии Бо Риппл, обращаясь к своим подданным, призывает их никогда не вмешиваться в дела других (глава XXXVII).

По принципу зеркального отражения связана с основным действием свёрнутая сюжетная линия, посвящённая событиям двадцатилетней давности. Сэр Джордж Репингтон, встретив на постоялом дворе испуганную Филлиду и догадавшись, что она – беглянка, рассказывает ей поучительную историю своей сестры, которая также некогда сбежала со своим возлюбленным. Тот убил на дуэли её жениха, но сделать её счастливой не смог. Имя её возлюбленного, как вскоре станет известно, – Валентин Лавли, то есть Репингтон излагает историю женитьбы родителей Чарльза. Любовный треугольник Лавли, Филлиды и Вернона практически повторяет эту драматическую историю, вплоть до времени действия, апреля, и портретного сходства Филлиды с мисс Репингтон. Приём сюжетного повтора переводит частное на уровень повторяемого, вечного и подводит к заключению, что любовь в этом мире неизбежно обречена на гибель, поэтому любить могут только те, кто об этом еще не знает, – молодые.

Таким образом, игра в «Бегстве влюблённых» реализуется на нескольких художественных уровнях: на уровне автора как повествовательная стратегия, выстраивающая диалог с целой культурной эпохой, Просвещением. Поставив перед героями из XVIII века «вечные» проблемы – взаимопонимания, свободы личности, соотношения реальности и воображения, добра и зла, – автор решает их в духе современности. Возникающая «нестыковка» между прошлым и настоящим порождает иронический эффект: вопросы, которые с точки зрения Просвещения казались решаемыми, в XX веке предстают принципиально неразрешимыми.

На уровне персонажей автор обыгрывает традиционные амплуа и литературные типы. На сюжетно-композиционном уровне используются карнавално-игровые приёмы: логика перевёртыша и неожиданности, распространённые сюжетные ходы (похищение, погоня, дуэль). На проблемно-тематическом уровне игра реализуется как лейтмотив, символизирующий несвободу человека. Становясь элементом жанра, игровое начало наделяет «Бегство влюблённых» признаками пастиша. На концептуальном уровне возникает дуалистический образ жизни-театра, высокую сторону которого воплощает «театр молодости», где выстраивается неразрывная триада понятий: молодость – творчество – любовь, его низовым воплощением является лицедейство повседневной жизни, отражающее дегуманизацию мира, его механистичность и стилизованность.

Библиографические ссылки

1. *Adcock A. St. J. Gods of Modern Grub Street / A. St. John Adcock.* – L.: Sampson Low & Co., 1923. – 927 p.
2. *Dooley D. J. Compton Mackenzie / D. J. Dooley.* – NY: Twayne Publishers, Inc., 1974. – 171 p.
3. *Johnson R.B. Some Contemporary Novelists (Men) / R. Brimley Johnson.* – Treeport; NY: Books for Libraries Press, 1970. – 221 p.
4. *Mackenzie C. Literature In My Time / Compton Mackenzie.* – L.: Rich and Cowan, 1933. – 254 p.
5. *Mackenzie C. The Passionate Elopement / C. Mackenzie .* – L.: Martin Secker, 1911. – 343 p.
6. *Swinnerton F. The Georgian Literary Scene. A Panorama / Frank Swinnerton.* – L.; Toronto : William Heinemann Ltd., 1935. – 548 p.

Надійшла до редколегії 01.03.2013 р.

УДК 821.133.1 МАРТЕН ДЮ ГАР РОД. 09

В. Б. Боренко

ПВНЗ Буковинський університет

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ «СІМЕЙНОЇ ХРОНІКИ» В РОМАНІ РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА «РОДИНА ТІБО»

Досліджено жанрові новації Р. Мартен дю Гара в царині жанру «сімейна хроніка». Основну увагу приділено з'ясуванню особливостей «Родина Тібо» як «сімейного» різновиду «роману-ріки» («roman-fleuve»).

Ключові слова: «сімейна хроніка», сімейний роман, цикл романів, роман-ріка, «roman-fleuve».

Исследованы жанровые инновации Р. Мартен дю Гара в области жанра «семейная хроника». Основное внимание уделено выяснению особенностей «Семья Тибо» как «семейной» разновидности «романа-реки» («roman-fleuve»).

Ключевые слова: «семейная хроника», семейный роман, цикл романов, роман-река, «roman-fleuve».

In this paper R. Martin du Gar genre innovations in the realm of the genre «Family Chronicles» has been examined. Special attention is paid to clarifying the features of «Family Thibault» as «family» kind of «novel-river» («roman-fleuve»).

Key words: «Family Chronicle», family novel, a series of novels, novel-river, «roman-fleuve».

Кардинальні зміни онтології буття, якими означене ХХ ст., спричинили низку істотних новацій у царині художньої форми. Проявами цих новацій стало не лише виникнення цілком нових жанрів, а й оновлення вже існуючих. Одним із таких традиційних жанрів класичної літератури, що зазнав модернізації у процесі історико-культурного розвитку людства, став на помежів'ї ХІХ і ХХ ст. жанр «сімейна хроніка», притаманний провідним європейським літературам, у тому числі й літературі Франції. У межах цієї розвідки у фокусі нашого дослідницького інтересу є один із найбільш характерних зразків цього жанру – роман-епопея Роже Мартен дю Гара «Родина Тібо» (1922–1940).

Актуальність теми пропонованої розвідки визначається недостатньою розробленістю окремих проблем творчості Р. Мартен дю Гара, передусім щодо жанрової природи його знакового доробку – «Родина Тібо».