



kkc

Ю.Ю. Полякова

## РЕАЛИЗАЦИЯ «ПРИНЦИПА КАРТОТЕКИ» В ПЬЕСАХ АРТУРА МИЛЛЕРА И ТАДЕУША РУЖЕВИЧА

Вопросы композиции драматического произведения, то есть организации действия в пространстве и во времени, всегда основываются на какой-то модели, которая должна наиболее полно соответствовать замыслу писателя. В данной статье мы рассмотрим, как сходный принцип построения сюжета реализуется в творчестве двух известных мастеров XX века – английского драматурга Артура Миллера и польского писателя Тадеуша Ружевича, относящихся к разным направлениям искусства: пье-

сы английского писателя, в основном Миллера, вписываются в рамки реалистического театра, а драматическое творчество Тадеуша Ружевица относится к театру абсурда. До сих пор особенностям композиционного строения пьес не уделяли достаточного внимания ни русские и украинские исследователи драматургии Миллера [2; 3], ни те, кто занимался изучением творчества Ружевица [5; 8; 10]. Так, например В. Денисов в статье «Эволюция жанра в драматургии Артура Миллера» касается содержательного аспекта пьесы, но не проблем ее построения [3]. И театральные критики, писавшие рецензии на постановки произведений этих авторов, уделяли основное внимание анализу режиссерского решения спектакля и игры актеров [1; 4; 9].

**Задача** данной статьи: проследить, как в русле разных стилистических направлений драматургии реализуют один и тот же принцип организации материала (назовем его «принципом картотеки» по заглавию пьесы Ружевица). Суть его заключается в том, что герой подводит итоги жизни, находясь в койке, а события жизни и их участники тасуются у него перед глазами, как карточки невидимой картотеки. При этом читателям и зрителям так до конца и непонятно, где разворачивается действие – в реальности или только в воображении героя, и кто окружает его – настоящие люди или вымышленные персонажи.

При этом оба драматурга практикуют своеобразное «обнажение приема». У Ружевица герой периодически покидает свое ложе и вступает в диалоги с неожиданными посетителями, являющимися к нему, как являлись «гости» к персонажам «Соляриса» С. Лема. А герой Миллера, скованный бинтами и гипсом, периодически покидает свою больничную койку, чтобы поучаствовать в диалогах и событиях.

Хотя пьесы двух авторов разделяет солидный временной промежуток, тема подведения итогов является общей для них, хотя и несет разную социальную нагрузку.

Тадеуш Ружевиц написал свою пьесу в 1959 г., и тогда основным ее содержанием было разочарование представителей поколения, прошедшего войну, в социалистических идеалах. Как писал М. Эсслин, театр абсурда в Восточной Европе, и в частности, в Польше, имел свои особенности: «...Театр таких конкретных образов, психологических дилемм и жизненных крушений, переводящий умонастроения в миф, полностью соответствовал реальной жизни Восточной Европы. У театра абсурда было преимущество в том, что, концентрируясь на психологической сути ситуации в обрамлении мифа или аллегории, не было необходимости превращаться в открытый политический или актуальный театр с прямыми социально-политическими отсылками» [10, с. 324–325].

Таким образом, эта пьеса была специфической формой сопротивления режиму, попыткой вырваться за рамки социалистического реализ-

ма, приобщиться к иной, европейской, всеобщей форме. И на западе всех польских авангардистов (от Гомбровича до Мрожека) рассматривали прежде всего как бунтарей против режима, а потом уже – как драматургов-новаторов. Хотя сам Ружевич, по словам Ксении Старосельской, объяснял свое обращение к драматургии прежде всего стремлением к созданию новой драматургической формы: «Объясняя четверть века спустя, почему он написал эту, во многом автобиографическую, пьесу, Ружевич сказал, что ему хотелось “разрушить некоторые мертвые структуры драматургии”, порвать с театром Запольской и частично Риттнера, но не воспроизводить сделанного Беккетом или Ионеско» [8, с. 117]. Он был уверен в том, что «бездействие, а не движение – суть пьесы (спектакля)» [8, с. 118].

Именно поэтому в пьесе «Картотека» действие проходит мимо главного героя, как проходит мимо жизнь. Герой размышляет и вспоминает, но ничего не делает. Сейчас для него пришло время осмыслить все, что уже было содеяно в прошлом. Поскольку главный герой Ружевича – рупор идей всего поколения, у него нет имени, он – просто Герой (с заглавной буквы). Поэтому персонажи обращаются к нему по-разному, и Герой иногда вяло пытается оспорить право на собственную индивидуальность. Люди из воспоминаний – отец, мать, старый дядька, жена, другие женщины, друзья и недруги – в какие-то моменты отказываются подчиняться логике его воспоминаний, начинают действовать и говорить согласно собственной логике (что подчеркивает абсурдность ситуации).

При этом Герой – интеллигент, старающийся сохранить порядочность и чувство собственного достоинства: он не борец, не диссидент, но и не тот эlegantный мужчина по кличке Бобик, который ползает на четвереньках и демонстрирует властям собачью преданность (лобовая метафора, понятная самому широкому кругу публики).

То, что у Героя в пьесе множество имен и профессий, подразумевает, что на этой кровати в центре сцены мог бы оказаться кто угодно из тех, кто прошел войну и разочаровался в идеалах, для кого все попытки вписаться в систему привели к соглашательству, к молчаливой поддержке социалистического режима. Об этом Ружевич говорит также вполне понятными намеками в разговоре Героя с его дядькой, простым крестьянином: «Так ведь, дядя... Чего уж там говорить... Аплодировал я. Разные «ура» кричал... У меня иногда внутри сплошной гул аплодисментов. Я пуст, как храм ночью. Аплодисменты, дядя, аплодисменты» [7, с. 82–83].

Заметим, что у Ружевича кроме основного текста, есть еще его варианты, которые в польских изданиях занимают почти треть всего объема пьесы. Они содержат более острые, не адаптированные к цензурным условиям начала 1960-х годов, варианты диалогов Героя со своим прошлым, делающие объяснимыми и понятными причины его нынешней



депрессии. Многовариантность текста еще раз свидетельствует о полифонии: голос Героя – голос многих, кризис героя – кризис многих. А если длить «библиотечную» метафору – одна и та же карточка может стоять в разных разделах картотеки.

Интересно, что при современной постановке пьесы в 2017 г. в Харьковском украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко польский режиссер Анджей Щитко активно использовал как основной текст, так и варианты, отчего действие развивалось по принципу «фон-до». Возможно, режиссер таким образом хотел расширить число «двойников» Героя, прячущихся за его спиной. Но у зрителей складывалось впечатление, что ему предлагается на выбор несколько «правд», и он сам должен был решить, какая из них достовернее.

Анджей Щитко в интервью перед премьерой спектакля указывал на актуальность «Картотеки» в связи с тем, что Украина сейчас переживает схожий момент переоценки социальных ценностей [4]. Но этот аспект пьесы в спектакле и в восприятии зрителей оказался недооцененным, поскольку для украинской интеллигенции переоценка «советских» ценностей оказалась уже в прошлом, а новых революционных завоеваний – еще в будущем. Поэтому конфликт Героя с действительностью целиком перешел в морально-этическую плоскость и уступил место оценке побед и поражений Героя в целом. Хотя некоторые театральные критики, безусловно, заметили политическую направленность драмы Ружевича, никак, впрочем, не соотнося ее с современной жизнью Украины. «Да в общем-то вся двухчасовая сценическая жизнь Героя представляет собой набор метафорических воспоминаний, из которых и складываются «главы» его сложной биографии. Режиссер делает попытку через коллизии безымянного Героя раскрыть современное мироустройство, в котором важное место занимают политика и несколько пережитых его современниками социальных формаций», – писал Александр Анничев, оценивая режиссерский замысел Анджея Щитко [1].

В итоге получилось, что в постановке Анджея Щитко перед глазами Героя (а значит, и зрителей) проходит не хроника жизни, а комикс, поставленный по ее мотивам. Поэтому зрители, смеясь, не успевают задуматься над происходящим. Герой в исполнении Валерия Брылева мягок и ироничен, но в нем нет ни подлинного страдания, ни даже смятения. А значит, и сочувствие зрителей достаточно быстро сменяется умеренным любопытством к постыдным душевным тайнам чужой жизни. Именно это дает основание Александру Аничеву считать, что Валерий Брылев «играет распад личности, утратившей коммуникативное качество. Актер на примере своего персонажа пытается предупредить нас, что царящий вокруг хаос и бытовой дискомфорт оказывают на человека угнетающее влияние и приводят к разрыву связи между внешним и его

внутренним миром» [1].

Одним из формообразующих признаков пьесы «Картотека» является ее насыщенность лирикой, стихами как самого Ружеви́ча, так и других польских поэтов. События, происходящие вокруг Героя, комментирует злая пародия на хор античной трагедии – три полубезумных старца, произносящих различные тексты – от бессмысленных наборов слов до стихов Мицкевича и Кохановского, звучащих по контрасту с происходящим не менее абсурдно. Таким образом, протестная составляющая подкреплялась у Ружеви́ча как авторскими лирическими комментариями, так и отсылками к общеизвестным стихам польских поэтов.

По свидетельству критиков, в Польше при первой постановке пьесы именно стихи Ружеви́ча стали ключом к его драматургии. С. Ларин в предисловии к сборнику переводов Ружеви́ча на русский язык писал: «Хотя Ружеви́ч к моменту создания «Картотеки» был уже признанным поэтом, его драматургия оказалась сложной для режиссеров, которым не всегда удавалось подобрать ключ к ней. Они пытались при этом идти от лирики Ружеви́ча, вводя его стихи в текст спектаклей, как это сделала первый постановщик «Картотеки» В. Лясковская. Однако взаимосвязь (как и различия) между пьесами и лирикой Ружеви́ча – вопрос сложный, не исчерпывающийся поэтическим «обрамлением» его театральных текстов. Несомненно, некоторые драматургические приемы Ружеви́ча в той же «Картотеке» берут свое начало в его поэзии. К примеру, это свободное смещение времени в пьесе и тот факт, что Герой наделен несколькими именами (так сказать, собирательный образ человека определенного поколения, вернее, некий «аноним») – излюбленный персонаж ружеви́чской лирики» [5, с. 13–14].

Исходя из собственного читательского и зрительского опыта, мы можем с достаточной уверенностью предположить, что этот пласт дополнительных смыслов и аллюзий при чтении и тем более при постановках от непольского зрителя ускользает. Поэтому, очевидно, при постановках Ружеви́ча за рубежом стихотворные вставки значительно сокращают. Так, во всяком случае, произошло в Харьковском украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко, где режиссер А. Щитко и переводчик Василий Саган свели стихотворную составляющую к минимуму. При этом даже в этом минимуме смысл стихотворных вставок, призванных подчеркивать абсурдность происходящего, зрителю, к сожалению, не понятен: эти стихи не являются частью нашего культурного контекста. Видимо, непольскому зрителю их надо как-то особенно преподносить или убирать вовсе (последнее, разумеется, проще). Возможно, при какой-то специальной, более внятной, акцентированной хоровой подаче они заработали бы и для нас, но в спектакле Щитко ничего подобного не происходит. Впрочем, уже цитируемый критик Александр Анничев склонен



винить в этом исполнителей, не готовых существовать в стилистике театра абсурда: «Три старца в черном (заслуженные артисты Украины Евгений Плаксин, Гарри Чумаченко и артист Александр Тартышников) не покидают комнаты и на протяжении двух актов изредка комментируют оживающие перед Героем события. Этот режиссерский прием выражен особым стилем синхронной пластики, а исполнен тремя опытными артистами изысканно точно и выразительно. <...> Участвующие в спектакле актеры старались быть последовательными в разрушении логической связи текста с совершаемыми поступками, но воспитанная традиционным театром привычка правдоподобного существования в правдоподобных обстоятельствах все же одерживала верх, заставляя оправдывать абсурдные ситуации, в которых оказывались их персонажи» [1].

Эта подчеркнутая литературность абсурдных ситуаций присуща, хотя и в меньшей степени, и пьесе А. Миллера «Вниз с горы Морган», написанной в 1991 г. В обеих пьесах литературность, на наш взгляд, может считаться важным элементом драматической условности. В отличие от ранних пьес Миллера, которым была присуща острая социальность, эта драма целиком строится на внутрисемейном, бытовом конфликте. Но, как пишет литературовед Н. Высоцкая: «Реалістичне та раціоналістичне, чітке аж до жорсткості письмо Міллера не цурається прийомів умовного, зокрема, експресіоністського, театру» [2, с. 173]. Автор статьи замечает, что в последний период жизни Миллера «його творча палітра, зберігаючи основну гаму барв, збагачується новими тонами – тонким ліризмом, імпресіоністичними штрихами, ностальгічним зануренням у минуле» [2, с. 173].

В «Замечаниях к постановке» Миллер пишет: «Действие развивается от фарса к трагедии и наоборот, как того требует сюжет, без всякого смягчения остроты ситуаций» [6, с. 143]. Это пояснение дает повод В. Денисову утверждать, что драматург считает свою пьесу скорее фарсом и внушает читателю ироническое отношение к своему герою. Ведь удачливый бизнесмен и отчаянный жизнелюб Лаймен Фелт оказывается двоеженцем, который не в силах расстаться ни с одной из своих женщин. По мнению В. Денисова, «нелепость ситуации вскоре, однако, перестает бросаться в глаза: Лаймен всерьез полагает, что в Америке двоеженства пруд пруди, и даже предлагает ввести на этот случай страховку. Традиционная для пьес Миллера проблема вины вышучивается, ибо чувство вины Лаймен давно уже с себя сбросил, и стал счастливейшим человеком» [3, с. 66]. Критик считает, что Лаймен – своеобразный антипод Вилли Ломена из ранней пьесы Миллера «Смерть коммивояжера», в центре которой тоже – семейная драма, герой которой, всю жизнь лгавший себе и другим, терпит полный крах.

Более снисходительна в оценке произведения американского дра-

матурга Н. Старосельская. Она тоже полагает, что эта пьеса перекликается с самой известной драмой Миллера «Смерть коммивояжера». Только в отличие от Вилли Ломена Лаймена Фелт – удачник, счастливчик: «Он удачлив и в делах, и в любви, поэтому в характере героя причудливо (но совершенно органично) соединяются человек дела, умеющий рассчитать и вычислить прибыли и убытки, и неистребимый романтик, который не пытается найти идеал в одной женщине, вполне довольный тем, что их у него – две» [9, с. 227]. Далее Старосельская замечает: «Если бы подобный сюжет был сочинен и изложен не Артуром Миллером с его мудростью и талантом, можно было бы, наверное, воспринять историю Лаймена Фелта как хронику жизни очередного стареющего господина, заплутавшегося между двух семей» [9, с. 228]. Критик считает, что в драме «Спуск с горы Морган» страдают все персонажи, причем, главным образом, от зависимости – от собственнического инстинкта, от бремени привязанностей и условностей, от прошлого (в этом и заключается трагедия современного человека). Поэтому зрителю и читателю приходится самостоятельно искать ответ на вопрос: обрел ли лежащий на каталке герой свободу? Не стало ли внутренне равновесие синонимом одиночества?

Несмотря на подчеркнутую нелепость некоторых коллизий, перед нами скорее трагифарс. Ведь сложившаяся ситуация подспудно тяготит Лаймена, и он устраивает своеобразную рулетку с судьбой: спускается на автомобиле вниз с обледенелой горы Морган, чтобы так или иначе изменить свою жизнь или вообще закончить ее. Лаймен оказывается на больничной койке, и ему не остается ничего другого, кроме как перебирать воспоминания, проигрывать различные ситуации, вести диалоги с прошлым. Тем более, что в настоящем, узнав о многолетнем двоеженстве, от него отвернулись обе жены, дети и друзья.

Забавные и острые диалоги, преображающие реальность, порой кажутся выдуманными самим Лайменом. Тем более, что герой Миллера в прошлом – неудавшийся писатель. Его стремление к созданию и в быту вполне литературных ситуаций подпитывается не угасшим любопытством творца и стремлением оставить в чьей-то памяти запоминающийся след: «Я начинал как писатель, никто так жаждет бессмертия, как писатель» [6, с. 113]. Интересно, что никто из исследователей, занимавшихся анализом пьесы, не заостряет внимания на писательском прошлом Лаймена: видимо, этот эпизод не кажется им существенным фактором построения композиции пьесы. Более того, в спектаклях этот момент тоже убирался – уже по воле режиссеров. Во всяком случае, именно так было в Харьковском украинском драматическом театре им. Т. Г. Шевченко в 1999 г., когда Анатолий Литко поставил по этой пьесе Миллера спектакль под названием «Соло счастливого человека», снабдив его подзаголовком «дискуссия-импровиз» и тем самым намекая на то, что у каждого



персонажа будет возможность высказать свое мнение о жизни Лаймена Фелта. Линия «писательства» показалась лишней, ничего не добавляющей к характеру и поведению главного героя. Хотя, на наш взгляд, это было важным обоснованием того, почему жизнелюб и эгоист Фелт так склонен к рефлексиям. Герой Миллера словно бы разыгрывает в своем воображении сюжеты так и не написанных книг, придумывает ситуации, достойные описания и воплощения. И вся его эпопея с двоеженством выглядит спектаклем, где Лаймен примеряет на себя всякие роли. Ведь в разных концах Америки он не только живет с разными женщинами, но и полностью меняет стиль жизни, манеру поведения, привычки, стремится выйти за рамки дозволенной обыденности и во имя этого предающий своих близких.

Как уверяет герой Миллера, предательство – единственный способ достичь счастья, потому что человек может быть верен либо себе, либо другим. Читается, как казуистика, характерная для человека, привыкшего играть словами. При этом, поскольку у Миллера важное место занимают аллюзии музыкальные, основанные на джазе, на мелодиях молодости Лаймена и его первой жены Теодоры, ассоциативный ряд спектакля был выстроен по этому принципу. Он тоже был внятен не всем зрителям, но музыка создавала настроение, даже объясняла какие-то поступки героя. Например, когда Лаймен и Теодора, казалось бы, ставшие чужими друг другу, вспоминают молодость: негритянскую певицу Билли Холлидэй, ночные купания в реке, некогда любимые джазовые мелодии. Эта сцена в исполнении Владимира Маляра и Агнессы Дзвонарчук стала одной из ключевых в спектакле. Общее прошлое ощутимо для зрителя объединяло их – Теодора и Лаймен смотрели друг на друга и смеялись, и всем было понятно, чему они смеются, и почему Лаймен не желает расстаться с этой женщиной и с этой частью своей жизни.

Ассоциативно выстроенные абсурдные ситуации у Миллера не выходят за рамки морально-этических проблем. В них причудливо переплетаются эротические фантазии (две женщины на одном супружеском ложе) и воспоминания, с помощью которых герой пытается оправдать себя. Особенно показательной кажется встреча со львом на сафари: два самца, два сильных и счастливых животных понимают друг друга и считают, что на земле хватит места всем и всему, счастье и сила оправдывают все, любить многое и многих – вовсе не предательство. Лев, словно бы согласившись с человеком, уходит. Интересно, что В. Денисов описывает воспоминание о встрече со львом как поражение Лаймена: «Не отличающийся мужеством Лаймен выталкивает из комнаты обеих жен, но, услышав львиный рык, готов бежать: фарс не может обойтись без агрессии, но агрессивный в отношениях с женщинами Лаймен становится ягненком, встретившись с силой» [3, с. 67]. Наверное, беседу со львом



можно трактовать и так, особенно, если на восприятия текста не налагается воспоминание о спектакле, в котором исполнитель роли Лаймена Владимир Маляр был так убедителен в своей широте, силе и обаянии, что сочувствие зрителей было всецело на его стороне.

Миллер так и не раскрывает нам, что же случилось с Лайменом, отчего он бросает вызов судьбе, пытаясь разорвать замкнутый круг двойного супружества. В конце пьесы герой – одинок и свободен, рядом с ним – только сиделка-негритянка из клиники.

Заметим, что у обоих драматургов своеобразными антиподами героев выступают простые люди – носители нравственных устоев. У Ружевича это – приехавший из села дядя, которому Герой практически исповедуется, а у реалиста Миллера – сиделка, которая искренне жалеет заблудившегося между двух жен Лаймена и противопоставляет его путаной жизни простую и понятную, но примитивную жизнь своей семьи. Он слушает умиротворяющий шепот сиделки, но при этом прислушивается к самому себе. Что теперь скажет ему его двойник, какое решение он сможет принять – финал пьесы остается открытым.

Ружевич также не ставит точек над «и». Последний эпизод, в котором Герой беседует с журналистом, пронизан злой иронией: Герой не верит в то, что он может что-то изменить. Не только он, но и так называемый «простой человек» вообще. Журналист спрашивает Героя о политических взглядах и слышит в ответ: «Слишком поздно пришли». Он – уже соглашатель, ему нет места среди борцов. И никто не знает, найдутся ли у Героя силы, чтобы вылезти из-под одеяла и начать новую жизнь.

В пьесах обоих драматургов события тасуются, как карточки в персональной картотеке героев. Но при этом ситуации и диалоги у Миллера реалистичны и легко поддаются режиссерской и актерской интерпретации, особенно если подтверждены убедительной актерской работой исполнителя роли Фелта (какой стала, например, работа Владимира Маляра в спектакле Анатоли Литко). А «Картотека» Ружевича, благодаря своей откровенной пародийности (использование греческого хора, подчеркнутая полифония голосов героя, образ героя как наблюдателя, прием «театра в театре», когда герой откровенно трактуется как персонаж спектакля) требует определенной читательской и зрительской подготовки и четкой режиссерской концепции, на которую, как на железный штырь в картотеке, должны быть нанизаны сцены пьесы. Проблемы, затронутые Ружевичем, масштабнее и острее, они выходят за круг личностных переживаний, но именно поэтому могут оказаться невостребованными в случае, если театр не найдет убедительных пересечений проблематики Ружевича с современностью.

В целом же пьесы Ружевича и Миллера доказывают, что один и тот же принцип может быть успешно применен в разных стилистических

координатах, если смысловая доминанта, способствующая формированию сюжета, окажется достаточно интересной и убедительной.

### Список использованной литературы

1. Анничев, Александр. "Премьера драмы «Картотека»: невыносимая трудность бытия." *Время*. 22 марта 2017. Веб. 31.03.2017. <<http://timeua.info/post/kharkov/prem-era-dramy-kartoteka-nevynosimaya-trudnost-bytiya-07084.html>>
2. Висоцька, Н.О. "Сучасна драматургія США." *Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання*. Миколаїв, 2002. 167-98.
3. Денисов, Виктор. "Эволюция жанра в драматургии Артура Миллера." *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. 2 (1999): 62-71.
4. Завиша, И. "«Картотека» Т. Ружевича сегодня в Украине звучит особенно актуально." *Радио «Польша»*. Веб. 31.03.2017. <<http://www.radiopolsha.pl/6/249/Artykul/300620>>
5. Ларин, С. "Ружевич – поэт, драматург, прозаик." Ларин, С. *Избранное*. Москва: Художественная литература, 1979. 5-23.
6. Миллер, Артур. "Вниз с горы Морган." Пер. с англ. С. Макуренковой. *Современная драматургия* 1 (1997): 143-80.
7. Ружевич, Тадеуш. "Картотека." Пер. с пол. З. Шаталовой. Ружевич, Тадеуш. *Избранное*. Москва: Художественная литература, 1979. 75-104.
8. Старосельская, Ксения. "Реформатор, насмешник, моралист." *Современная драматургия* 1 (1993): 116-9.
9. Старосельская, Н.Д. "Трагедия сознания." *Иностранная литература* 12 (2005): 226-9.
10. Эсслин, М. *Театр абсурда*. Санкт-Петербург: Балтийские сезоны, 2010.

**Полякова Ю.Ю. Реалізація «принципу картотеки» у п'єсах Артура Міллера і Тадеуша Ружевича.**

У статті аналізуються п'єси польського письменника Тадеуша Ружевича «Картотека» й англійського драматурга Артура Міллера «Донизу з гори Морган». Творчість цих авторів відноситься до різних напрямків театрального мистецтва: драми англійського письменника належать до реалістичного театру, а п'єси Тадеуша Ружевича тяжіють до театру абсурду. Об'єднуючою для двох п'єс є композиція драматичного твору, побудована за «принципом картотеки». Ця модель організації сюжету заснована на тому, що головний герой, котрий знаходиться у центрі твору, не діє, а подумки перебирає спогади, як картки в картотечі, між тим як інші



персонажі розігрують перед ним сцени з минулого життя. У Ружеви́ча важливим формотворчим елементом композиції стають літературні вставки й алюзії, а у Мі́ллера система асоціацій, яка теж є важливим елементом композиції, побудована на джазових мелодіях. Хоча драма Ружеви́ча свого часу відображала кризу усього покоління, що розчарувалося в соціалістичних ідеалах, а п'єса Мі́ллера показувала родинний конфлікт героя, їх об'єднує прагнення до підведення підсумків і відкритий фінал. У цілому ж п'єси Ружеви́ча і Мі́ллера доводять, що один і той же принцип може бути успішно реалізований в різних стилістичних координатах, якщо смислова домінанта, що сприяє формуванню сюжету, виявиться досить цікавою і переконливою.

**Ключові слова:** А. Мі́ллер, Т. Ружеви́ч, драматургія, композиція, театр абсурду, психологічний театр, сюжет.

**Poliakova Yu. Implementation of the «Principle of Card File» in the Plays by Arthur Miller and Tadeusz Różewicz.**

This article analyzes the play by the Polish writer Tadeusz Różewicz «Card File» and the English playwright Arthur Miller «Down from Mount Morgan.» Works by these authors apply to different areas of theater art: English writer's drama belongs to the realistic theater and Tadeusz Różewicz's plays gravitate to the theater of the absurd. The two pieces are dramatic composition works that are based on the «principle of card file». This model of the plot is based on the fact that the main character, in the center of the work, does not work and takes mentally memories as a card file cabinet, whereas the other characters act out the scene before him from the past life. Różewicz's important form-building compositions are literary allusions and inserts, and Miller's system of association, which is also an important element of the composition, is based on jazz melodies. Różewicz's drama crisis reflects the entire generation that is disappointed in socialist ideals, and in Miller's play family conflicts show the characters, because they share a desire to summarize and open final. In general, Różewicz and Miller's plays argue that the same principle can be successfully implemented in different stylistic coordinates if semantics is dominant, which contributes to the plot that will be quite interesting and compelling.

**Key words:** A. Miller, T. Różewicz, drama, composition, theater of the absurd, psychological theater, plot.

ISSN 2311-262X

# КРЕМЕНЕЦЬКІ КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ

ВИПУСК VII

ТОМ 1



Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна  
академія ім. Тараса Шевченка  
Гуманітарний факультет

ISSN 2311-262X



CiteFactor  
Academic Scientific Journals



# КРЕМЕНЕЦЬКІ КОМПАРАТИВНІ СТУДІЇ

## ВИПУСК VII

Том 1

2017

Кременецькі компаративні студії : [науковий часопис / ред.: Д. Чик, О. Пасічник]. – 2017. – Вип. VII. Т. 1. – 426 с.

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Денис Чик, к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (головний редактор, науковий редактор);  
Олена Пасічник, к. філол. н., доцент кафедри української філології та суспільних дисциплін Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (заступник головного редактора, відповідальний редактор);

Наталія Воронцова, к. філол. н., доцент, завідувач кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Олена Сафіюк, к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Вікторія Соляник, лаборант мультимедійного центру вивчення англійської мови Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (технічний редактор);

Ольга Чик, к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Анатолій Янков, к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Наталія Янусь, к. філол. н., доцент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка;

Олександр Шайковський, асистент кафедри іноземних мов та методики їх викладання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (технічний редактор).

#### РЕДАКЦІЙНА РАДА

Кишиштоф Вечорек, д. філософ. н., професор, завідувач кафедри логіки і методології мови (Сілезький університет в Катовішах, Республіка Польща);

Анатолій Волков, д. філол. н., професор (м. Чернівці, Україна);

Сільвестрас Гайжюнас, д. гуманітарних н., доцент (Балтоскандинавська академія, м. Паневежіс, Литовська республіка);

Вікторія Зарва, д. філол. н., професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури (Бердянський державний педагогічний університет, Україна);

Іван Зиморя, д. філол. н., професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу (Ужгородський національний університет, Україна);

Ольга Куца, д. філол. н., професор кафедри теорії і методики української та світової літератури (Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка, Україна);

Ігор Лимборський, д. філол. н., професор, завідувач кафедри прикладної лінгвістики (Черкаський державний технологічний університет, Україна);

Валентина Нарівська, д. філол. н., професор кафедри зарубіжної літератури (Дніпровський національний університет ім. Олеся Гончара, Україна);

Наталія Пахсарьян, д. філол. н., професор кафедри історії зарубіжної літератури (Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, Російська Федерація);

Борис Шалагінов, д. філол. н., професор кафедри літературознавства (Національний університет «Києво-Могилянська академія», Україна).

Часопис індексується у міжнародних наукометричних базах Index Copernicus International, CiteFactor, Research Bible, InfoBase Index.

Рекомендовано до друку вченою радою гуманітарного факультету Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка (протокол № 3 від 01.11.2017 р.).

Адреса редакцій: пров. Ліцейний, 1, каб. 55, м. Кременець, Тернопільська область, Україна, 47003.

Сайт часопису: [www.kremenets-comparative-studies.webnode.com.ua](http://www.kremenets-comparative-studies.webnode.com.ua)

E-mail: [comparative\\_studies@ukr.net](mailto:comparative_studies@ukr.net)

© Автори статей, текст, 2017

© Віктор Созоновський,

світлина на обкладинці, 2016

© Тетяна Ропот, графіка, 2014

© CiteFactor, логотип, 2014





## АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЗАГАЛЬНОГО ТА ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА



<b>Балаева С.В.</b> ЖАНР ФИЛОСОФСКОГО ФРАГМЕНТА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. ШЛЕГЕЛЯ И ДЖ. ЛЕОПАРДИ .....	8
<b>Башкирова О.М.</b> УКРАЇНСЬКИЙ РОМАН НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ: ЛІТЕРАТУРНА ТРАДИЦІЯ ТА СТРУКТУРНІ МОДИФІКАЦІЇ (СПРОБА ТЕОРЕТИЧ- НОГО УЗАГАЛЬНЕННЯ).....	15
<b>Випасняк Г.О.</b> ПАМ'ЯТЬ І МІФ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	28
<b>Волошук Л.В.</b> ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У НОВЕЛАХ М.М. КОЦЮБІНСЬКОГО 1912 р. ....	36
<b>Гальчук О.В.</b> «ДОРОЖНЯ КАРТА» ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕ- ЗІЇ ВИСОКОГО МОДЕРНІЗМУ: ТИПОЛОГІЯ «МАРШРУТІВ» .....	46
<b>Дзись Т.В.</b> ЛІТЕРАТУРНА ВЗАЄМОДІЯ ТА РОЗШИРЕННЯ ЇЇ ТЕОРЕТИКО- МЕТОДОЛОГІЧНОЇ БАЗИ (НА МАТЕРІАЛАХ ТВОРІВ АВСТРІЙСЬ- КИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ) .....	55
<b>Динь О.В.</b> ЦИТАТА ЯК ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ Р. ЧІЛАЧАВИ) .....	63
<b>Дуркалевич В.В.</b> ПАМ'ЯТЬ. МІСЦЕ. ТОЖСАМІСТЬ. МЕМОРАТИВНІ ПРАКТИ- КИ ГЕНРИКА ГРИНБЕРГА ТА АНДЖЕЯ ХЦЮКА .....	71
<b>Жиленко І.Р.</b> ІВАН САВІН ТА ЮРІЙ ЛИПА: «БІЛЬШОВИЦЬКИЙ РАЙ» У МАЛІЙ ПРОЗІ МІЖВОЄННОЇ ДОБИ .....	79



<b>Звягіна Г.О.</b> КОРДОНИ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА .....	90
<b>Кизилова В.В.</b> ЛІТЕРАТУРНИЙ КАЗКОВИЙ ЦИКЛ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЗІРКИ МЕНЗАТІЮК) .....	98
<b>Кирильчук О.М.</b> ТЕМА ВІЙНИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ: ІМАЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	107
<b>Коваль-Гнатів Дз.Ю</b> ЛЕСЯ УКРАЇНКА І САПФО .....	119
<b>Комінярська І.М.</b> ЛІТЕРАТУРНА ПРАКТИКА ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПОШУКИ ПИСЬМЕННИКІВ У ЕКЗИЛІ .....	125
<b>Комінярський І.Б.</b> ВПЛИВ ДЖОРДЖА РИГІ НА СТАНОВЛЕННЯ КАНАДСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО КАНОНА .....	131
<b>Конєва Т.М., Тимінська І.М.</b> ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ В «ЯРМАРКОВІЙ» ПРОЗІ М. ГОГОЛЯ Й М. ГОРЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	139
<b>Конончук Т.І.</b> ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В РОМАНАХ «КАРА БЕЗ ВИНИ» А. ГУДИМИ ТА «У ЛАБЕТАХ СМЕРТІ» М. ПОТУПЕЙКА .....	150
<b>Кушнірова Т.В.</b> НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ У ТВОРЧОСТІ ІЕНА МАК'ЮЕНА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ .....	161
<b>Лілік О.О.</b> ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЧАСУ В РОМАНАХ О. ЗАБУЖКО «МУЗЕЙ ПОКИНУТИХ СЕКРЕТІВ» І ДЖ. БАРНСА «ПЕРЕДЧУТТЯ КІНЦЯ» (МАТЕРІАЛИ ДО ВИВЧЕННЯ У ВНЗ) .....	170



<b>Микитин І.Я.</b> КОНЦЕПЦІЯ «ЛЮДИНИ ПОГРАНИЧЧЯ» В ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КАЄТАНА АБГАРОВИЧА ТА ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА: ОБРАЗ ГУЦУЛКИ .....	180
<b>Назаренко Н.І.</b> ТРАНСФОРМОВАНИЙ ОБРАЗ ПІКАРО В РОМАНІ М. СПАРК «БАЛАДА ПРО ПЕКХЕМ РАЙ» .....	189
<b>Останіна Г.Г.</b> ОРІЕНТАЛЬНИЙ ДИСКУРС У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА .....	196
<b>Павленко Ю.Ю.</b> МОТИВ ГРИ В ПИСЬМІ ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ АБО ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНЕ МЕРЕЖИВО «ЕЛІКСИРУ КОХАННЯ» Е.-Е. ШМІТТА .....	212
<b>Паладян К.І.</b> ЯМБІЧНІ РИТМИ В ПОЕЗІЇ УКРАЇНСЬКИХ І РУМУНСЬКИХ СТАРШИХ СИМВОЛІСТІВ .....	222
<b>Пасічник О.В.</b> ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ «ТЕМНОТИ» УЛАСА САМЧУКА ТА «АРХИПЕЛАГА ГУЛАГ» ОЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦИНА: АВТОРСЬКІ НАМІРИ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВІДНОШЕННЯ, СУЧАСНІ ДИСКУСИ .....	232
<b>Підопригора С.В.</b> ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПРОЗА ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА: ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД .....	240
<b>Полякова Ю.Ю.</b> РЕАЛІЗАЦІЯ «ПРИНЦИПА КАРТОТЕКИ» В ПЬЕСАХ АРТУРА МИЛЛЕРА І ТАДЕУША РУЖЕВИЧА .....	247
<b>Савенко О.П.</b> ВІДКРИТІСТЬ КАНОНІЧНИХ ТЕКСТІВ ДЛЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ .....	258

26. **Микитюк Ірина Михайлівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри комунікативної лінгвістики та перекладу (Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, Україна)

27. **Мусурівська Олесь Валеріївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської мови (Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича, Україна)

28. **Назаренко Надія Іванівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології (Маріупольський державний університет, Україна)

29. **Останіна Ганна Георгіївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри суспільно-гуманітарних наук (Приватний вищий навчальний заклад «Інститут ділового адміністрування», м. Кривий Ріг, Україна)

30. **Павленко Юлія Юхимівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В.І. Фесенко (Київський національний лінгвістичний університет, Україна)

31. **Паладян Крістінія Іванівна** – кандидат філологічних наук, докторант (Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, Україна)

32. **Пасічник Олена Василівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української філології та суспільних дисциплін (Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, Україна)

33. **Підопригора Світлана Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості (Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Україна)

34. **Полякова Юліана Юріївна** – театрознавець, головний бібліограф Центральної наукової бібліотеки (Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Україна)

35. **Савенко Оксана Петрівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри українського літературознавства та компаративістики (Житомирський державний університет імені Івана Франка, Україна)

36. **Селігей Володимир Володимирович** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри порівняльної філології східних та англійських країн (Дніпровський національний університет ім. О. Гончара, Україна)

37. **Скорина Людмила Вікторівна** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри української літератури та компаративістики (Черкаський національний університет ім. Б. Хмельницького, Україна)

38. **Смольницька Ольга Олександрівна** – кандидат філософських наук, старший науковий співробітник відділу української філології