

6. Полянич Б. Замок Янгола Смерти : сенсаційна повість / Б. Полянич. – Торонто : Добра книжка, 1963. – 200 с.
7. Полянич Б. Стріл уночі : сенсаційна повість / Б. Полянич. – Львів : Вид-во І. Тиктора, 1936. – 128 с.
8. Шлемкевич М. Галичанство / М. Шлемкевич. – Нью-Йорк ; Торонто : Ключі, 1956. – 104 с.
9. Pageaux D.-Y. De l'imagerie culturelle à l'imaginaire / D.-Y. Pageaux // Précis de littérature comparée. – P., 1989. – P. 139–140.
10. Wiegand E. Emigracyjne teorie «małych ojczyzn» / E. Wiegand // Pisarz na emigracji. Mitologie, style, strategie przetrwania / [pod red. H. Gosk, A. Kowalczyk]. – Warszawa : Elipsa, 2005. – S. 63–78.

УДК 82-2 “19”(4):94(37):140”19”(4):008(=16)

*Лідія Зелінська*

## **ДЕКОНСТРУКЦІЯ ОБРАЗУ ТИРАНА В ДРАМІ «КАЛІГУЛА» АЛЬБЕРА КАМЮ І ПОСТТОТАЛІТАРНИЙ СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ**

У статті проаналізовано твір письменника-екзистенціаліста з погляду історії, засад філософії, жанру екзистенціалістської драми і розглянуто театральні постановки драми в Україні, Росії, Польщі. Відзначено складність видовищної репрезентації тексту, втрату авторського жанру під впливом посттоталітарної культури.

**Ключові слова:** екзистенціальна драма, пошуки смислу, тиран, імідж.

**Зелінская Л. В. Деконструкция образа тирана в драме «Калигула» Альбера Камю и посттоталитарный славянский театральный контекст.** В статье проанализировано произведение писателя-экзистенциалиста с точки зрения истории, философии, жанра экзистенциалистской драмы и рассмотрены театральные постановки этой драмы в Украине, России, Польше. Отмечена сложность зрелищной репрезентации текста, потеря авторского жанра под влиянием посттоталитарной культуры.

**Ключевые слова:** экзистенциальная драма, поиски смысла, тиран, имидж.

**Zelinska L. V. Deconstruction of the Image of Tyrant in the Drama *Caligula* by Albert Camus and Post-Totalitarian Slavic Theatrical Context.** The article analyzes the work of a French existentialist writer in terms of history, philosophy, existentialism drama genre and the theatrical interpretations of the comprehension in Ukraine, Poland, Russia; loss of copyright genre influenced by post-totalitarian culture.

**Key words:** existentialism drama, sense of existence, the tyrant, the image.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Французький учений Д.-А. Пажо, який розвинув окрему галузь в імагології під назвою культурна іконографія, вважав, що основною проблемою є вивчення ролі стереотипів у процесі конструювання образу Чужого [13]. Етнічними стереотипами займається також і міжкультурна комунікація. Зведення номенклатури культурної іконографії та міжкультурної комунікації може бути доволі продуктивним і перспективним. В Україні такі спроби у сфері політтехнологій зробив проф. Г. Почепцов [7, 8].

З'ясовуючи об'єкт нашого дослідження, потрібно вказати на суто імагологічну проблему: у спадкоємних чи перехресних культурах не існує чистого поняття Чужого. Спадкоємні в цьому дослідженні – це античний Рим і Західна Європа (власне історичний прототип у драмі); перехресні – це слов'янський ареал (а саме російський політичний вплив у ХХ ст., крізь призму якого прочитується твір А. Камю). Змішаний образ Чужого у славістичних студіях докладно вивчає постколоніальна критика, що аналізує культурно-політичні взаємини народів крізь опозицію імперія–колонія. Польські, українські, російські гетеростереотипи взаємно перехреснюються спільною історією, внаслідок чого Чужий за своєю природою є амбівалентним, постає полярний феномен – Чужий / Свій.

Постколоніальний підхід разом із культурною іконографією та міжкультурною комунікацією, висловлюючись фігурально і термінологічно, – вловлює міраж імператора. Давньоримські політичні стереотипи і міфи про Калігулу, кодифікуючи його як тирана, до сьогодні впливають на літературознавчу й театральну інтерпретацію. Тиран – поняття транснаціональне, тому в особливий спосіб змішує власне й чуже: відчужуючи від власного й привласнюючи чуже. Із архетипу Батька виводиться архетип Тирана, контроверсійно підриваючи зміст моралі. А. Камю розгортає філософію імморалізму, переступаючи межі політичної сатири.

Виходячи зі вказаних методологічних засад можна сформулювати **мету** дослідження: зіставити текстуальну «людину абсурду» із театральними репрезентаціями «тирана». Для досягнення мети потрібно виконати такі **завдання**: 1) проаналізувати драму А. Камю «Калігула» з позиції філософії екзистенціалізму; 2) зіставити режисерські концепції драми із засадами філософії; 3) виявити жанрові

розбіжності та несумісність знаків імперії із філософським змістом драми.

**Виклад основного матеріалу та обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Античні римські сюжети в західноєвропейській драматургії з часів Ренесансу (і тут велику роль відіграли історичні трагедії В. Шекспіра) засвідчують спадкоємний зв'язок між двома цивілізаціями. В епоху класицизму французькі драматурги віддали перевагу історії сестри Калігули – Агриппіни та його небожа Нерона. Сам Калігула став романтичним героєм в однойменній трагедії А. Дюма-батька, прем'єра якої відбулася у 1837 році в Комеді Франсез.

Російський полоніст В. Хорев у книзі «Польська література ХХ віку 1890-1990» згадує драму «Кай Цезар Калігула» (1917) письменника К.-Г. Ростворовського (1877–1938), якого «цікавили “позачасові” проблеми влади, революції, смисл існування [...]». Драматург намагався виявити психологічні, історично виправдані мотиви поведінки героїв» [10, 50]. Час створення образу Калігули був справді історичним – найпотужніші зусилля на відновлення держави. І хоча драма К.-Г. Ростворовського перевидана 1967 р., й залишається поза репертуаром театрів Польщі, намір драматурга вказує на пошук поляками свого місця у парадигмі Заходу й античної спадщини.

Для А. Камю, який працював над «Калігулою» у 1937–1958 рр., цей образ був традиційно спільним елементом романської культури, як наприклад, мармуровий бюст імператора у Луврі. Бюст притягує увагу м'якими, трохи дитячими рисами обличчя юнака, зворушуючи дивною ідеальністю і навряд чи французи його сприймали як чужого римлянина. Драматург розпочав писати твір у 25-річному віці (у такому ж віці його прототип став імператором) і не покинув його образу до кінця життя. Цей факт підштовхує до психологічного дослідження образу Калігули як альтер-его А. Камю, за аналогією до Г. Флобера: «Пані Боварі – це я», але й водночас за принципом абсурдистського мистецтва: «Абсурдний твір потребує художника, котрий чітко усвідомлює свої межі, і мистецтва, в якому конкретне нічого не позначає, окрім самого себе» [5]. Будучи режисером і актором заснованої ним же «Театральної групи» [9], А. Камю створює роль із власної філософії і для особистого виконання; дає твору специфічне жанрове й змістове окреслення – «трагедія розуму». Специфіка жанру полягала у знаходженні пластичних засобів «виставляння» філософії

абсурду – інших, ніж в історичній хроніці, політичній сатирі чи фарсі. У «трагедії розуму» режисер має синхронізувати темпоритм емоційного сприймання із відчитуванням іронічного ключа тексту. Видовищність має підсилювати розуміння, а не відволікати його.

Основною проблемою реалізації філософської драми став, на нашу думку, історичний імідж Калігули, сформований на політичному стереотипі тирана. Саме імідж виявився сильнішим за деконструкцію А. Камю, політика переважила філософію. Як вказує Дж. Л. Стайн, прем'єра драми, яку поставив режисер П. Етлі в театрі Геберто в 1945 р., в головній ролі з Ж. Філіппом, успішно йшла на сцені протягом року завдяки тому, що парижани «ідентифікували філософський абсолютизм Калігули з ненависним нацизмом та фашизмом. Своєю мегаломанією Калігула нагадував Гітлера та Муссоліні» [9, 158]. Усупереч задуму автора його драма «Калігула» переслідувала міражі Третього рейху та фашистської ідеології, що віддаляло від осмислення абсурду. Публіка бачила Чужого Тирана там, де драматург виражав власний світогляд, конкретизований прототипом.

Завдання перед режисером і читачами були б значно простішими, якби А. Камю не вжив імені Калігули і фабулу подав у вигляді притчі, наприклад, такої: в тридев'ятому царстві жив володар, який після смерті улюбленої сестри побачив світ іншими очима. Він вжахнувся від безглуздя, що було для його радників звичним: говорити одне, а робити зовсім інше; почувати себе вічними, будучи смертними, тощо. Володар вирішив «відкрити очі і вуха» своїм підопічним й зробити їх щасливими, хоча й передбачав, що його навчання може виявитися марним і нездійсненим – так само, як дістати місяць з неба. Протягом трьох років він виконував усе, що свідомо чи несвідомо говорили його радники. Однак очі в них не відкривалися, а дорога до щастя стала бідою. Тому, коли володар дізнався, що на нього готують замах, не викривав змови. Він прийняв смерть, переконуючись, що не володіє своїм царством, а люди завжди будуть говорити не те, що думають і роблять.

Притча, як і казка, творить чисті поняття добра і зла, конфронтуючи їх. А. Камю не спрощував абсурду контрастними поняттями: позиціонувати володаря як добро, а радників як зло чи навпаки. Черпаючи фабулу з книги давньоримського біографа Светонія «Життя дванадцяти цезарів» (117), він звернув увагу на різку зміну

поведінки імператора Калігули після хвороби. Підставив замість хвороби смерть улюбленої сестри, виповнюючи фундаментальну засаду філософії абсурду: починати і завершувати міркування проблемою смерті. Композиційно твір розпочинається реакцією Калігули на смерть сестри і завершується його смертю як протагоніста «трагедії розуму». Отож А. Камю логічно конструював відповідний персонаж – людину абсурду, котра після екзистенційної кризи виявляє абсурд світу, прагне його подолати, що власне теж є абсурдом.

Слід врахувати біографічний факт розриву А. Камю із комуністичною доктриною і виходу з партії в період написання драми. Він опиняється поза політичною системою, не переходить до іншої, а виховує у собі відвагу шукати відповіді на екзистенційні питання. Іронія над комуністичною ідеєю у драмі, мабуть-таки, лежить у глибшому підтексті, але акценту на тиранії як такій автор не робив. Антиутопія як реакція на утопію його цікавила менше, аніж вираження філософії абсурду. З іншого боку, вибираючи римського імператора з іміджем тирана, А. Камю ризикував втратити людину абсурду.

Режисер, котрий ставить “трагедію розуму”, змушений спочатку розібратися зі Светонієм. Загальна настанова біографа не була нейтральною. В остаточному висновку він не враховував дитинства Калігули серед військових, подолання ним страху, що його уб’є імператор Тиберій, звички до підпорядкування й дисципліни виконання, військової мужності й доблесті. Коли сенат обрав Калігулу імператором, перед ним постала нова система правил: культ обожнення імператора (що його започаткував Август), страх перед володарем; злиття релігійного й імператорського культу стало логічним наслідком діяльності молодого грайливого володаря; оргіастичність – архаїчний рудимент давньоримської культури, а не виняток Калігули. Його вважали божевільним не так з причин моралі, як неадекватності монарха: зупинив закон про зневагу величності, амністував в’язнів, повернув вигнаних, дозволив заборонені трактати Тита Лабієна, Кассія Севера і Кремуція Корда; смертні покарання не перевищували звичаїв; головні гасла внутрішньої політики Калігули – згода і милосердя.

Із досліджень багатьох сучасних істориків світу, зокрема А. Васильєва [1], випливає, що Светоній створив Калігулі імідж жорстокого тирана, використовуючи типові елементи: убивство попередника, здобуття влади підступами, аморальність, жадібність, злочинність,

божевілля. Оскільки імідж є «найбільш ефективним типом повідомлення, реалізованого в умовах дефіциту інформації» [8, 116], то виявлення і зіставлення інших архівних джерел дає вагомі факти для переосмислення діяльності Калігули.

Проте історики не можуть заперечити іміджу тирана, естетичний код якого влаштовує сучасних митців, відкривши їм зону негативного людського досвіду. Винятком є концепція словенського режисера Т. Пандура («Gavella» Drama Theatre і Pandur. Theaters), котрий за прикладом істориків, ревізує подані факти й переосмислює логіку Светонія, створюючи протилежний імідж Калігули – великого візюнера. Але спектакль Т. Пандури не йде за драмою А. Камю.

Після падіння СРСР літературознавчо-театральна історія з Калігулою-тираном набувала різних тлумачень. Д. Наливайко у вступній статті до першого україномовного видання творів А. Камю хоча й не проводить аналогії з конкретними постатями тиранів, але наполягає на тиранії ідеї. «Насильник і вбивця не за природними нахилами, а з філософського принципу, Калігула відкидає будь-які моральні норми, [...] чинить неймовірні злочини й блюзнірства [...], аби втовкмачити в голови підданих *правду цього світу, яка полягає в тому, що її немає*, аби увиразнити, зробити цілком очевидним абсурд як єдину істину буття, щоб усі це могли досягнути. Сам же він хоче досягти справжньої, безмежної свободи, стати для підданих богом і долею» [6, 15–16]. І робить висновок, що протагоніст обрав хибний «ніцшеанський» шлях для вирішення екзистенційних проблем. А. Камю вважав будь-який шлях хибним, оскільки екзистенційні проблеми невіршувані.

Дискусію із Д. Наливайком обмежимо до одного контраргументу: Калігула хотів стати не богом і долею, а вчителем, про що на початку драми звірився Сціпіону. І педагогіка Калігули демократична: тему кожного уроку задавав учитель, але хід уроку (чи в драмі – епізоду) залежав від учня. Власне вони провокують трагічні перипетії. А. Камю показує злочином не вбивство (тут він наближається до еллінської трагедії), а страх, який персонажі не хочуть долати. Вони убивають самі себе боязливістю і лукавством. Наприкінці кожного уроку вчитель переживає біль, розчарування, гнів, який переходить у цинізм. Ці полярні точки – біль і цинізм – складають колізію Калігули, якої не побачив Дж. Л. Стайн.

А. Камю достатньо обґрунтував своє розуміння людини абсурду: ясність бачення, споглядання світу, питання про смисл життя, безкомпромісна логіка до смерті, екзальтація, «страшна свобода»,

усування надії. «У щоденному зусиллі, коли розум і бажання, зливаючись, підтримують один одного, абсурдна людина знаходить дисципліну, його найсуттєвішу силу. Дисципліна, наполегливість і ясність бачення з'єднуються з установкою завойовника» [5]. У таких аспектах він розбудовує образ Калігули, трагедія якого з погляду постмодернізму полягає в тому, що він хоче розумом упорядкувати безглуздя (синонім до випадковості) – джерела руху, власне життя. А. Камю заходить у глухий кут філософії абсурду, розглядаючи абсурд як певну – «єдину істину буття» догматично.

Інтерпретація Калігули як «героя абсурдного світу, світу без Бога» [3, 137] також засвідчує певні тенденції у сучасній російській культурі: філософію абсурду релігія не осмислює, а заперечує. Не тільки Калігула тиран, «це і “кожний”, оскільки немає меж і немає міри жазі свободи» [3, 137]. Світ без Бога абсурдний, а тиранія постає з необмеженої свободи, – так коротко можна сформулювати погляд Л. Андреєва. Тільки як пояснити з цієї позиції дві репліки драми А. Камю?

*Сціпіон:* Щось у мені нагадує його. Однаковий вогонь палить нам серце.

*Хереа:* [...] Я змусив замовкнути в собі те, що могло нагадувати його [4, 636].

Пояснення за релігійним принципом – звинуватити усіх у гріху тиранії, за світським – повторювати з часів горбачовської перебудови вислів Ж. де Местра: «Кожен народ має таких правителів, на яких заслуговує», як це зробив і в 2010 р. на програмці вистави Рівненського театру режисер С. Павлюк. Одначе два персонажі розмовляли про те «прокляте» екзистенційне питання, яке непокоїть усіх, але не кожен відгукується.

Іміджеологи розуміють, що «досягнути видовищності у сфері озвучування думок дуже і дуже складно» [8, 117]. А особливо в ситуації посттоталітарній, де уникають філософії ще за інерцією, а з іншого боку, спираючись на мораль і викликаючи образ тирана, щоб його зруйнувати, прощають перверсії, які б ніколи не простили у контексті звичайної розваги. Тут треба згадати фільм «Калігула» (1978) режисера Т. Брасса, знятий на межі еротики й порнографії, що не має жодного стосунку до філософії імморалізму А. Камю, але в пострадянській культурі відбулося злиття обох артефактів. Так проявилася репресія тілесності в тоталітарній культурі. Чи не в кожній

постановці драми А. Камю кульмінаційним моментом стає танець Венери, поданої як символ борделю, тобто крізь негативну християнську оцінку («венеричні» хвороби геніталій і т. п.) і в додатку – перекодування радянського прапора. Шоу – абсолютне, але політично спізнене. У драмі культ богині Венери пов'язаний із міфом заснування Риму; пародіюючи культ, камюсівський імператор як людина абсурду заперечував свій статус, виявляючи абсурдизм релігійно-державного поклоніння, автоматизм віри і поверховість патріотизму. Так само викривав псевдосамобутність поетів і ерзац-любов Кезонії. Це уроки однакової ваги. «Віра, мистецтво й кохання підтримують нас» [4, 595], – говорив Калігула Сціпіону перед екзистенційною кризою. Усі ці феномени проходять крізь сюжет і не витримують іспиту.

Із численних «Калігул», поставлених у московських театрах, складається враження спільної домінанти – сироти. Режисери пішли не за опінією патриціїв у 1-й дії: імператор «совісний і недосвідчений» [4, 589] чи в 2-й дії: «боягуз, цинік, блазень, просто несповна розуму» [4, 603]; не за Геліконом: «Кай – ідеаліст» [4, 594], не за Сціпіоном: «справедливий» оптиміст [4, 595], а за Кезонією: «він таке дитя» [4, 595]. Рецензент О. Єгошина, аналізуючи постановку П. Сафонова в театрі ім. Вахтангова, лаконічно визначає її як проекцію підліткових «комплексів Калігули», який мріє про всемогутність, любов і страх підопічних [2]. О. Ямпольська оцінює постановку драми в театрі на Малій Бронній режисера А. Житінкіна у тій самій віковій термінології: «Дитина, яка посивіла серцем, хоче переконатися, що у світі існують речі, недосяжні для неї, не дозволені навіть цезареві» [11]. А. Соломонов також підтверджує думку про сирітство як концепцію А. Житінкіна, але на рівні гламурного видовища про богопокинуте людство [2].

Якщо в росіян дитина – сирота, що відповідає не так біографії Калігули, як рисі національного автостереотипу, то в поляків (постановка А. Дзюка в театрі «Сцена Віткацега» в Закопаному) також спрацював подібний автостереотип: дитина, про котру по-материнськи дбає коханка Кезонія. Опікування дорослим чоловіком як малою дитиною – це абсурд неволі, якої не може позбутися навіть імператор. Більше того, все це у фіналі Кезонія назве «посвятою життя», несвідомо покладаючи провину за зміст прожитого на Калігулу. А мимоволі кинута фраза, що їй буде тяжко бачити замах на імператора, провокує Калігулу на її «усунення зі спостерігачів». Мораліст назве цю акцію

вбивством, а жаху Калігули від ерзац-любові Кезонії не побачить. Тому в анонсі вистави парадоксально звучить резюме літературознавця Д. Косінського: Калігула «прагне знищити навколо себе всякий порядок, занурити у кров людські мрії про передбачуваність світу, вбити істотні цінності людей, згвалтувати справедливість» [12]. Морально засуджуючи тиранію, Д. Косінський не помічає репліки Першого патриція: «Кровозмішення – хай, але воно має бути потаємне» [4, 589] – свідчення подвійної моралі старшого покоління, абсурду світу.

Протилежну концепцію реалізував на сцені польського театру ім. Юліуша Остерви режисер К. Бабицький, котрий поставив драму «Калігула» у вигляді бунту покоління молодих людей, що хочуть змінити корумпований і брехливий світ. Таке прочитання найближче до задуму А. Камю. Збунтовані «обурені молоді» у 60-х роках ХХ ст. виставили екзистенціалізм як свій прапор, а Ж.-П. Сартра – як провідника, оскільки А. Камю 1960 року трагічно загинув. Перед режисером стояло завдання: внутрішню розірваність «трагедії розуму» вивернути назовні так, щоб зберегти цілісність людини абсурду, не відчужити її внутрішні знаки на рівень зовнішніх чинників впливу. Не в усьому цього балансу досягнули, та все ж була спроба прочитання А. Камю.

Російський Калігула явно подорослішав у виконанні О. Леушина. Рецензентка А. Нікольська дивувалася, що актор Юго-Западного театру робив акцент не на агонії, а на особистості, котра приваблює. Отже, дитина, підліток, особистість, після якої можна було очікувати людину абсурду. Режисера веде до неї опінія Хереа: «він збезнадіїв...» [4, 637]. Девтерагоніст не міг це сказати на початку драми, коли уроки Калігули лише набирали критичної маси екзистенційних знань. А, визначаючи світогляд Калігули, наприкінці драми, змушує усі епізоди збалансувати між безнадією і пошуком сенсу. Найсвіжіша московська прем'єра «Калігули» (01.02.2011) у Національному театрі в режисурі литовця Е. Некрошюса показує, як це побачив польський театрознавець Р. Павловський [14], російську державну реальність. Сценічні декорації, виконані із сірого радянського шиферу, проламуючись під ногами, символізують крихкість влади загалом. Імператор – нігіліст, але це з російської «безнадьogi» ХІХ ст., а не філософії екзистенціалізму. Тиранія – це звичка, що перетворюється у потребу (Ф. Достоєвський).

Українська версія «Калігули», безперечно, є подією в репертуарі Рівненського театру. Це аншлаговий спектакль молодій публіці. Вікова адресація, проте, непокоїть децибелами (музичне оформлення

вистави у вигляді дискотеки). Калігула – лялька-маріонетка: і на самокаті їздить, і голови, як м'ячі, котяться; і в болото / воду пиками занурює; і цирк на ходулях із жонглюванням та живим концтабірним вовкодавом. Утримує весь цей яскравий ярмарок лінія помсти. Рівненський Калігула – месник за смерть сестри, котра блідою лялькою ходить услід і підштовхує до чергових звірств чи марень. Цинік, садист, хворий манією величі. Легко розпізнається опінія патриціїв з 2-ї дії, яку скерував С. Павлюк.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Літературознавчі студії драматургії потребують театрознавчого термінологічного апарату. У цьому міждисциплінарному полі імагологічні дослідження відкривають нові перспективи: трансформація образу в національних репертуарах, як показано на прикладі “Калігули” А. Камю, притягує національні автостереотипи, наближає Чужого до проблем культури-реципієнта. Посттоталітарна культура ще проживає свої минулі знаки, а звільнившись від них через відчуження, підійде до проблем універсального характеру. Подальші дослідження – це аналіз розкодовуваних знаків.

#### *Список використаної літератури*

1. Васильев А. Е. О достоинствах Калигулы [Электронный ресурс] / А. Е. Васильев. – Режим доступа : [http://tabularium.narod.ru/articles/Cal\\_01.html](http://tabularium.narod.ru/articles/Cal_01.html)
2. Егошина О. Комплексы Калигулы [Электронный ресурс] / Ольга Егошина. – Режим доступа : [http://www.smotr.ru/2003/2003\\_vaht\\_caligula.htm](http://www.smotr.ru/2003/2003_vaht_caligula.htm)
3. Зарубежная литература XX века : учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд. испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2003. – 559 с.
4. Камю А. Калігула / Камю А. Вибрані твори / Альберт Камю. – К. : Дніпро, 1991. – С. 585–654.
5. Камю А. Абсурдное творчество. Философия и роман [Электронный ресурс] / А. Камю. – Режим доступа : [http://www.i-u.ru/biblio/archive/kamu\\_abstvor/](http://www.i-u.ru/biblio/archive/kamu_abstvor/)
6. Наливайко Д. Трагічний гуманізм Альбера Камю / Д. Наливайко // Камю А. Вибрані твори / Альбер Камю. – К. : Дніпро, 1991. – С. 5–28.
7. Почепцов Г. Г. Имиджеология / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2000. – 546 с.
8. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук ; Киев : Ваклер, 2006. – 651 с.
9. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Дж. Л. Стайн. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2003. – 271 с.

10. Хорев В. А. Польская литература XX века. 1890–1990 / В. А. Хорев. – М. : Индрик, 2009. – 352 с.
11. Ямпольская Е. Альбер Камю, «Калигула». Театр на Малой Бронной / Новые известия. – 2002. – 30 мая.
12. Kosiński D. Słownik postaci dramatycznych, Kraków 1999 [Электронный ресурс] / D. Kosiński. – Режим доступа : <http://www.pora.pl/event/caligula-3>
13. Pageaux D.-H. L'imagerie culturelle: de la littérature comparée à l'anthropologie culturelle / D.-H. Pageaux // Synthésis. – 1983. – № 10. – P. 79–88.
14. Pawłowski Roman. Rosyjski Kaligula [Электронный ресурс] / Roman Pawłowski. – Режим доступа : [http://wyborcza.pl/1,75475,9045230,Rosyjski\\_Kaligula.html](http://wyborcza.pl/1,75475,9045230,Rosyjski_Kaligula.html)

УДК 821.161.1.09

*Яна Иконникова*

**ОСОБЕННОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ КОНЦЕПТА  
«СВОИ–ЧУЖИЕ» В ЭМИГРАНТСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ  
А. И. КУПРИНА**

В статье рассматриваются эмигрантские произведения А. И. Куприна сквозь призму концептуально-культурологического подхода. Основой для анализа избран культурный концепт «свои–чужие». Помимо компонентов художественной предметности, обращается внимание на жанрово-тематические особенности прозы писателя зарубежного периода как одного из вариантов реализации концепта.

**Ключевые слова:** концепт, концепт «свои–чужие», хронотоп, ментальность, стереотип.

**Иконнікова Я. В. Особливості реалізації концепту «свої–чужі» в емігрантській творчості О. І. Купріна.** У статті проаналізовано емігрантські твори О. І. Купріна крізь призму концептуально-культурологічного підходу. Основою для аналізу вибрано культурний концепт «свої–чужі». Окрім компонентів художньої предметності, увагу звернено на жанрово-тематичні особливості прози письменника зарубіжного періоду як одного із варіантів реалізації концепту.

**Ключові слова:** концепт, концепт «свої–чужі», хронотоп, ментальність, стереотип.

**Ikonnikova Ya. V. Peculiarities of Realizing Concept «Own–Strange» in A. I. Kuprin's Emigrant Works.** This article is about A. I. Kuprin's emigrant works