

Чернухіна О.О.

(Кам'янець-Подільський, Україна)

Композиційні та сюжетні особливості історичних романів Вальтера Скотта та Михайла Старицького.

У статті розглянуто сюжетно-композиційні особливості історичних романів В. Скотта та М. Старицького у типологічному аспекті, виявлено спільні і відмінні ознаки побудови їх творів, здійснено літературознавчий аналіз художніх творів прозаїків спрямовуючи всю увагу на ті структуротворчі його елементи, які дозволяють повніше зрозуміти твір, дати найбільш вичерпну його характеристику, відтворити в аналітичній термінології ідею твору як формозмістову єдність.

Ключові слова: *сюжет, композиція, модель, фабула, роман.*

This article envisages the features of subject and composition of W. Scott's and M. Starytsky's historical novels in a tipological aspect, found out the general and excellent signs of construction of their works, a study of literature analysis of artistic works of prosaists is carried out, sending all attention to those elements of his construction, which allow completer to understand work, give his most exhaustive description, reproduce the idea of work as forming unity in analytical terminology.

Keywords: *subject, composition, model, plot of a story, novel.*

Композиція є головним чинником упорядкування структурних елементів художнього світу, вона організовує змістовий матеріал твору – сюжетну лінію чи літературний персонаж, селекціонує, пов'язує у вищі спільки й цілості, ієрархізує та релятивізує їх, тобто встановлює різноманітні стосунки взаємозалежності, і через них організовує час і простір художнього світу. Усі ці елементи автори творів розподіляють на засадах доцільності, адже зміст і форма перебувають у нерозривній єдності, ідея твору “розмита” в усій його структурі.

Проблема сюжету та композиції художнього твору привертала увагу уже в ХІХ ст., їй присвячені висловлювання як іноземних так і вітчизняних критиків

минулого століття. Ґрунтовним дослідженням сюжетної побудови романів В. Скотта займався англійський літературознавець К'юсак. Ще одним критиком, що теж спробував серйозно проаналізувати Скоттові сожети, є німецький учений Дібеліус із його працею “Мистецтво англійського роману” [1]. Обидві студії К'юсака та Дібеліуса, підкреслюють основоположну схему, модель сюжету. Хоча Дібеліусове дослідження торкається багатьох аспектів моделі, яких не торкається К'юсак, скажімо, другорядних сюжетів, та все ж його розглядають як доповнення до праці К'юсака. Ця праця глибша, в ній романи В. Скотта розподілені на дві великі групи, та й К'юсак ліпше подає винятковість жанру, тобто його двоїстої ролі, як науки й мистецтва. Дібеліус вважає, що фундаментальна побудова сюжету й типи персонажів у романах В. Скотта належать переважно до одного жанру — пригодницького; тобто творів, у яких дія є послідовністю каузально непов'язаних подій. Така класифікація не пояснює тих творів шотландського письменника, де дію становлять каузально взаємопов'язані події, де герої за власним бажанням змінюють хід свого життя.

Ще однією вадою Дібеліусового дослідження є те, що він, за дуже незначним винятком, відкидає застосування драматичної побудови до оповідих творів. “Слід, звичайно, зауважити, що у виняткових випадках драматична структура може поширитися на роман,— так, як ото постійно взаємодіють різні види мистецтв; але це можуть бути лише винятки, а не правило. Зіставляти техніку англійського роману з технікою драми Фрейтага, — все одно що порівнювати непорівнянне. Погляд, з якого слід розглядати роман, має впливати з творчості не драматичних, а епічних митців” [2: 26].

К'юсак же навпаки, йдучи за Фрейтагом, застосовує теоретичні основи драми - зокрема тезу про три каузально взаємопов'язаних драматичних моменти - до побудови сюжету в романах В. Скотта. Він відзначає, що побудова сюжету чотирнадцяти романів шотландця характеризується трьома моментами, а ще чотири романи мають чітку кульмінацію в кінці. Події всіх цих вісімнадцятьох творів каузально пов'язані, протагоніста скрізь поставлено перед необхідністю приймати рішення, які у свою чергу

обумовлюють перебіг вигаданого сюжету. Отже, можна говорити про дії, зумовлені характером героя [2: 27].

В останні десятиріччя даній проблемі присвячені дослідження таких учених-теоретиків літератури, як Р. Багрій та Б. Реїзова, котрі у своїх працях торкаються питання і характеристики самої моделі роману В. Скотта. Дослідницькі роботи Й. Куриленка, М. Комишаченка, Л. Сокирка, В. Поліщука, дають нам можливість зрозуміти проблематику і художні особливості прозової спадщини М. Старицького, визначити основні чинники його світогляду і творчої системи. Праці даних авторів є більш загального характеру і нашого питання стосуються частково, типологічного дослідження прози обох письменників ще не проводилося. Тому, наше завдання полягає у тому щоб здійснити літературознавчий аналіз художніх творів прозаїків спрямовуючи всю увагу на ті структуротворчі його елементи, які дозволяють повніше зрозуміти твір, дати найбільш вичерпну його характеристику, відтворити в аналітичній термінології ідею твору як формозмістову єдність. Безперечно, одними з найелементарніших таких компонентів історичних романів В. Скотта та М. Старицького є їхні назви.

У обох письменників назви творів мали концептуальне значення. Загалом, їх можна поділити на дві групи: ті, що вказують на якусь постать, героя твору – “Мазепа”, “Кармелюк”, “Богдан Хмельницький” у М. Старицького; “Роб Рой”, “Айвенго”, “Уеверлі” та ін. у В. Скотта, а також ті, що вказують на просторові ознаки історичних подій, про які оповідається, чи якісь інші “цитати з історичної дійсності” або символічні характеристики – “Руїна”, “Перед бурею”, “Буря”, “У пристані” (М. Старицький), “Пуритани”, “Уеверлі, або шістдесят років назад” та ін. (В. Скотт). Таке називання було типовим для тодішньої історичної белетристики української і інших літератур.

Назви творів В. Скотта та М. Старицького можуть бути спрямовані не тільки на визначення постаті головного героя роману – історичну особу, долі й діяльності якої приділено у творі найбільше уваги (“Кармелюк”, “Мазепа”; “Роб Рой”), а й на розкриття авторського задуму щодо цього персонажа, його

концепції героя, оцінки, яку дає автор персонажеві як історичній постаті, що нагадує влучне прізвисько, з яким, за задумом письменника, читач має асоціювати історичного героя. Таким чином “Кармелюк” та “Роб Рой” для національного читача набуває значення “народний месник”, що, на думку авторів, є головною історичною функцією цих постатей. Проте, разом з тим, і кут зору, під яким зазначена постать розглядається, стає частиною художнього твору як ідейної цілості: відповідним чином, однією з основних ідей твору стає ідея рівноправ'я між людьми і пошук кращого життя, який витворюється з реальної історичної постаті та авторського ідеалу чи уявлення про ідеального володаря.

У М. Старицького номінативність таких назв, як “Богдан Хмельницький” та “Мазепа” одночасно вказує на авторську позитивну оцінку всього життя та правління гетьманів.

На сюжетному рівні літературний персонаж складається з різноманітних мотивів, які треба розуміти як найменші змістовно-композиційні частини художнього світу твору. Мотиви у свою чергу організовуються в сюжетні лінії певного героя; якщо ці мотиви є динамічними, подієвими, вони формують сюжетну дію твору, фабулу, стають основою сюжетного часу, якщо мотиви статичні – вони формують простір художнього світу.

В історичній белетристиці В. Скотта переважає концентричний тип сюжету, але є й елементи хронологічного типу. Прикметно, що переважна концентрація дії на одному персонажеві або на кількох зразу жодним чином не впливає на те, чи сюжет дотримується причинно-наслідкового принципу однієї дії, чи в ньому переважає проста хронологія подій. Скажімо, в романі “Квентін Дорвард”, незважаючи на об'єднання сюжету навколо фабули життя і правління короля Людовіка XI та герцога Бургундського, автор часто втрачає відчуття концептуальності подій і вони набирають характеру хронотопічних звітів про чергове місце перебування героїв, стаючи виявом швидше хронологічної, ніж причинно-наслідкової послідовності.

Навіть у тих романах, де переважає сюжетна лінія одного героя (“Айвенго”, “Уеверлі”, “Пуритани”), фабульним центром твору стає історична подія, а не персонаж. Це збіднює сюжет романів і виправдовується лише тим, що історія сама тяжіє над ними, що їхня діяльність у творах переважає їх людське самовиявлення. Цим пояснюється мінімальна кількість внутрішніх конфліктів зазначених героїв, а якщо вони усе-таки є, то їх розв’язанню бракує оригінальності. Всю постать Роб Роя та Робін Гуда, наприклад, можна звести до проблеми народного месника. Ряд персонажів – Генрі Мортон, Уеверлі, Айвенго, тощо – своїми діями в межах романного сюжету розвивають тільки одну проблему – конфлікт особистого почуття і державного обов’язку.

Власне, основна сюжетність історичної белетристики В. Скотта полягає у тому, що у його романах розвивається сюжетна лінія вигаданого персонажа, на якій поступово нарощуються видумані події, які розгортаються, однак, на цілком конкретному історичному тлі. Характерний для таких творів центральний морально-етичний конфлікт вигаданого героя (причому не тільки головного, а й другорядних), який здебільшого витікає з історичних обставин його доби, дозволяє відтворювати авторові так званий дух епохи, що вважається одним з найголовніших завдань історичної белетристики. Концентричний сюжет, замкнений навколо магістральної лінії головного героя, уможлиблює мандрівку читача – разом із центральним персонажем – в історичному часі і просторі, а в безпосередніх зіткненнях героя з історичними обставинами розкривається дух епохи.

У розвитку сюжету роман В. Скотта будується як “історія молодого людини”, яка через життєві обставини потрапляє в кругообіг історичних подій. Захоплений потоком подій, набуваючи життєвого досвіду, він поступово стає учасником цих подій (Уеверлі, Квентін Дорвард, Мортон). Так усередині “авантюрного роману” зароджуються елементи майбутнього “виховного роману”.

В. Скотт завжди уникає другого сюжету всередині роману. Така структура сюжету приводила його до однолінійності. Багатолінійна композиція роману

буде розроблена і розкрита уже пізніше, коли у романі знайде відображення ряд другорядних проблем, втіленням яких стануть герої, котрі займатимуть самостійне положення в творах.

Усі романи шотландця об'єднані загальною композиційною системою, де образи і мотиви пов'язують події і служать засобом сюжетного розвитку роману. Так, перші його романи пов'язані загальним мотивом “втрати і відновлення прав спадкоємця”, або “утвердження невинності героя”. Цей мотив обрамлений історичними подіями чи побутовим матеріалом (романи “Уеверлі”, “Айвенго”, “Роб Рой” і ін.). Вказаний мотив, котрий повторюється в більшості романів, набувши уже форми художнього прийому “лінійної кореляції”, бере свій початок у першому романі (“Уеверлі”), він стає загальним конструктивним мотивом – “лейт-мотивом” всієї групи романів, поряд із мотивом “подорожі з пригодами” молодого героя.

Кожен із романів В. Скотта показує, що він був “пошуком” автора свого методу, власного стилю. Свої “Уеверльські романи” письменник створював без всякого плану, не знаючи, чим кожен з них буде закінчений [3].

Перші романи В. Скотта показують, що сам він прагнув створити єдину загальну схему, в яку можна було б укласти всі події і життя своїх героїв і дотримуватися її впродовж всієї творчості. До конструктивних прийомів, що склалися в композицію сюжету романів В. Скотта, можна віднести роль епіграфів, розповідача, фольклорної і живописної характеристики, таємничого злочину, прийоми літературної містифікації, таємниці героя і т.д.

Центральною проблемою поетики В. Скотта в композиції сюжету була “проблема конфлікту”, глибоко пов'язана з його суспільно-історичними поглядами, якій підпорядкована була решта всіх компонентів його стилю.

Свої романи В. Скотт будував на інтересі до перехідних історичних періодів, до грандіозних суспільних конфліктів і європейського і національного значення, як наприклад повстання якобітів, буржуазна пуританська революція, хрестові походи, боротьба англо-саксів проти норманів, буржуазії з феодалами, народу проти привілейованого стану; цим конфліктам він надавав глибокого

соціального сенсу як історичним чинникам, в основі яких лежали економічні причини.

Сюжет романів В. Скотта - це життєва ситуація героя, не вільного в своєму виборі, зв'язаного невидимими відносинами з навколишнім середовищем: “Щось незвичайне повинне було бути в положенні Кемпбела і в його характері; але ще дивнішим здавалося те, що його долі як би призначено було впливати на мою і знаходитися з нею в якомусь зв'язку” [4: 208].

Пронизуючи драматизмом подій сюжети своїх романів, В. Скотт намагався відрізнитись від авторів “просвітницьких” і “готичних” романів й по-новому вирішувати в них “проблему конфлікту”. Він пов'язує її з історичними подіями, від яких повністю залежить доля його героїв.

Сюжетами В. Скотта часто бувають події, прославлені у народній поезії, чи місця і замки, з якими пов'язані героїчні, таємничі легенди. Також, у багатьох романах наявні народні пісні і балади, виправлені автором або створені ним у народному стилі – це надає особливого колориту історичної і локальної достовірності, характерної для В. Скотта.

На початку роману у нього майже завжди трапляється один чи кілька традиційних незнайомців, які пізніше виявляються центральними особами драми. В “Айвенго” – це сам Айвенго, вигнаний син Седрика, котрий повернувся на батьківщину із Хрестового походу і котрий здійснює на турнірі чудеса хоробрості; і “Чорний лицар” таємно зниклий після турніру, виявляється королем Ричардом III, інкогніто подорожуючим по своєму королівству, яким заволодів його брат. В “Роб Рой” – сам Роб, наполовину розбійник, наполовину герой; у “Квентіні Дорварді” – король Людовік XI, котрий видавав себе за простого купця. Особливо характерним для постановки сюжету у В. Скотта є таємничий персонаж, який зазвичай знаходиться, так би мовити, позаду сцени, за кулісами, але все ж керує всією дією. Ці персонажі є інколи дуже низького звання, що робить їх особисте втручання у долі героїв особливо неочікуваним. Частково таку роль грає Роб Рой в однойменному романі, і циган Мограбін у “Квентіні Дорварді”.

Вище ми відзначали однолінійність вальтерскоттівського роману. Уточнюючи це положення, треба додати, що письменник, задіявав декілька груп персонажів, з першого погляду зовсім не пов'язаних одних з другими. Завдяки такій структурі сюжету, прозаїк має можливість подавати у творі картини різноманітних соціальних прошарків, змальовувати суспільство одночасно у всіх його рядах. Наприклад у “Айвенго” лісові розбійники, лицарі, саксонці і нормани, королівський двір і глухе провінційне помістя, свинопас, клоун, юродивий, всіма переслідуваний єврей і король. Ця напруженість інтриг, багатих пригодами, подіями, інтересом, ця одразу захоплююча зав'язка і складне, до самого кінця незрозуміле переплетіння подій перейшли до В. Скотта від широкої традиції готичного роману. На цьому наголошує і німецький вчений Дібеліус, підкреслюючи вплив “готичної” літератури на творчість В. Скотта, що особливо цінно, бо саме так, як простежується зв'язок шотландця з реалістами XVIII сторіччя Філдінгом і Річардсоном, можна простежити їхній зв'язок із англійськими готичними письменниками.

Роман В. Скотта нагадує своєю композицією драму, і у наближенні роману до драми також є його немала заслуга. Відчуваючи нагальну необхідність з'ясування цієї проблеми, котра мала для нього передусім практичне значення, В. Скотт у 1814 р. перервав працю над своїм першим романом “Уеверлі” і написав “Дослід про драму”, де звернув виняткову увагу на питання драматичної композиції, її єдиним законом він вважав єдність дії, “централізований інтерес”, якому підпорядковуються всі епізоди твору. “Один централізований інтерес, - писав він, - що підпорядковує собі побічні епізоди, котрі, в свою чергу, його посилюють, повинен пронизувати всю п'єсу. Він повинен розпочинатися разом з п'єсою і розвиватися разом з нею, він повинен постійно бути в полі зору і завжди в русі, доки не прийде до катастрофи; вона все завершує і розв'язує” [5: 242]. Забороняється вводити в твір епізоди, які не стосуються централізованого інтересу, а тим більше сюжетні лінії зі своїм окремим інтересом.

Цього ж принципу єдності дії, що ґрунтується на одному “централізованому інтересі”, В. Скотт дотримується у своїй романістиці починаючи з “Уеверлі”.

Проте єдність дії він розумів не в дусі класицистичної традиції, а орієнтувався на драматургію В. Шекспіра, котра відповідає сучасному смаку. У ній він знаходив розгалужену, складну і водночас єдину дію, низки подій, спрямованих, однак, до єдиного центру, низки, що не відволікають уваги від головного інтересу, а, навпаки, своєю розмаїтістю і послідовністю привертають її до нього. Він вважав, що опис, оповідь і драматична форма, тобто діалог, - три основні складники мистецтва романіста, котрі мають органічно поєднуватися і взаємодіяти в тканині твору, причому особливу увагу він звертав на діалог.

Широке входження діалогу в роман і розширення його функцій наочно розкривається у В. Скотта, з якого розпочався незвичайний розквіт романного жанру в літературі XIX ст. Велику кількість діалогів він вважав однією з характерних рис своїх романів і розцінював як відхід від розповідної форми до форми драматичної. Він був цілком свідомий того, що ряснота діалогів зближує його роман з драмою і ставить читача в позицію глядача, переключає його увагу на персонажів і полишає в тіні оповідача. Важливу перевагу “нової форми” В. Скотт саме й бачив у подоланні суб’єктивізму оповідача і в можливості відтворювати життя об’єктивно, у “безпосередній очевидності”. Водночас діалог набуває у нього поліфункціональності, бере на себе не тільки виражальні, а й зображальні завдання, за його допомогою романіст прагне адекватніше передавати не тільки психологію персонажів, а й колорит епохи. Для нього, - резюмував Б. Реїзов, - діалог був синтетичною формою, яка передавала водночас епоху, характер, переживання, думку і дію, а часто також пейзаж і обстановку” [6: 467].

В уста своїх героїв В. Скотт вкладає старовинні типові висловлення, слова, які вийшли з ужитку і якнайкраще відтворюють давні традиції і дух епохи. Діалог у нього соціально замальований – моряк, учений, придворний, коваль і солдат говорять різною мовою. Слід згадати хоча б мову шотландських пуритан у “Пуританах”, таку типову, сповнену біблійних цитат, образів і зворотів, що збігаються з народними висловленнями, і особливо діалоги в

“Айвенго”, де у боротьбі двох мов, саксонської і франко-норманської, так яскраво відображається соціальна боротьба в Англії XII століття.

Крім того у діалозі часто подана експозиція роману, значна частина викладення подій. Завдяки цьому дія оживає: між нею і читачем немає тієї третьої особи, оповідача, вона сприймається більш безпосередньо і здійснюється майже на його очах. Отже, для В. Скотта була природною глибока драматизація структури роману, що вело до ґрунтовної зміни, кажучи словами Т. Манна, його “поетичної позиції”. За визначенням Т. Манна, поетична позиція епіки — “так було”, позиція драми – “ось, як воно є” [7: 273]. Глибокі структурні зміни, що відбулися в романі XIX ст. - це зрушення від епічного “так було” до драматичного “ось, як воно є”, від епічної оповіді до драматичного показу.

Говорячи про драматизацію структури роману, слід зазначити, що в українській літературі XIX ст. неабияким майстром такої розбудови сюжету літературного твору виявився М. Старицький. Його літературна практика спочатку як драматурга, а потім і як прозаїка в цьому належно переконує. Власне, з драматизації прозових творів М. Гоголя і переробки не надто сценічних п'єс українських авторів (Я. Кухаренка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного) розпочав відточувати свою сюжетотворчу майстерність письменник, адже сюжетні ходи можуть бути одним із показників сценічності драматичного твору.

Одною з особливостей сюжетобудови в усій прозі М. Старицького є активне використання в ній вставних діалогів, з допомогою яких автор частіше за все намагався заповнити певні часово-просторові розриви у плінні загального сюжету чи мотивувати логіку подій та характерів. Така риса засвідчувала помітне урізноманітнення сюжетотворчих прийомів, прагнення письменника будувати нетрадиційний як для класичної літератури сюжет, котрий виявляє тяжіння до діалогічності, а не монологічності (прямої авторської чи оповідачевої, або опосередкованої – через героїв). Відтак маємо відзначити слухність міркування Є. Барана, котрий, аналізуючи українську історичну прозу другої пол. XIX ст., у т.ч. і твори нашого автора, зазначає, що “одночасно

у творах вбачаємо крім Старицького-письменника, ще й Старицького-режисера. В деяких епізодах чисто сценічними ефектами змушує автор переживати і хвилюватися, не уникаючи при цьому елементів мелодраматизму і сентименталізму” [8: 33].

Кожен із творів М. Старицького класично обрамлюється прологом та епілогом, котрі, по-перше, засвідчують витримування письменником традицій класичної літератури, а по-друге, доволі сконденсовано виражають ідейно-художню тональність зображуваного. При цьому зауважимо, що означена риса властива романам і В. Скотта. Прологи у прозових формах письменників відносно невеликі й відіграють функцію своєрідних смислово-тональних зачинів, стильових камертонів. Семантична структура зачинів у їхній прозі має загалом сталий і неодноразово повторюваний вигляд: зазвичай вказується час і місце подій, про які йтиметься у творі. І вибудовуються вони за доволі традиційною для письменників схемою – від загального до конкретного (в часі і просторі), від більш значного до менш помітного.

З епілогами в романах письменників ситуація дещо інша. Реально невеликі розділи, які можна кваліфікувати як епілоги, присутні й виділені у більшості їхніх романів. Не відокремлений, але фактично присутній невеликий епілог у романі “Кармелюк” М. Старицького та у “Квентіні Дорварді” В. Скотта. Не зв’язані безпосередньо з розгортанням ліній у М. Старицького, епілоги по-різному дистанційовані в часі від зображуваних подій (в диалогії – десятирічна віддаленість, в інших двох романах – майже дотичні до описуваного). Письменники використовують епілоги для стислого повідомлення про долі основних дійових осіб романів. Можливо, дещо меншою мірою, ніж у прологах, але зберігається в епілогах романтичний пафос, відчутні трагедійно-катарсисна нотка і властива М. Старицькому тенденція покладатись на Божий промисел у всьому, у В. Скотта -традиційна щаслива кінцівка. Ця розв’язка слабке місце романів В. Скотта. За традиціями “просвітницьких романів” його твори мали “щасливий кінець”, але їх оптимізм був штучним, “щасливий кінець” виявлявся грою випадку, торжество чесноти, відновлення

справедливості відбувалося за допомогою “благородних людей”, їх втручання в долю позитивного героя.

У романних полотнах обох письменників історична канва функціонально активна, нестатична і вельми впливова. Для ролі історичної канви М. Старицький і В. Скотт обирали складні і драматичні періоди вітчизняної історії, коли в тісний вузол спліталися релігійні, національні і соціальні проблеми буття народу. З цього погляду історична канва була внутрішньо напруженою і визначала семантику вигаданої лінії у всіх романах. Якими б важливими і відносно самостійними у М. Старицького в розвитку дії не були сюжетні лінії, скажімо, Ганни Золотаренко чи Марильки-Єлени, їх вага і значенність у трилогії, безсумнівно, зумовлюється лінією Богдана Хмельницького, дотичністю перших до останньої; Мар'яни Гострої, Галини чи навіть гетьмана Петра Дорошенка стосовно фабульної лінії Івана Мазепи в диалогії; галереї жіночих сюжетних ліній (Марини, Уляни, Олесі, Розалії) стосовно Кармелюкової фабульної лінії. Те ж можемо говорити про сюжетні лінії Квентіна Дорварда, Айвенго, Уеверлі та ін. з однойменних творів В. Скотта, сюжетна лінія котрих зумовлена лінією історичних персонажів.

Тож, як видно, в застосуванні і традиційних, і нетрадиційних прийомів сюжетобудови Старицький-прозаїк спирався й на випробуваний часом літературний досвід. Говорити про схему чи модель романів прозаїків просто неможливо. Численні мотиви й традиції, від яких вони беруть свій початок, - пригодницька, готична, рицарська, баладна, а ще ж вичерпні можливості поєднання всього цього в окремому романі, не піддаються визначенню такої категорії. Можна говорити лише про певні повторювані лінії в усіх романах. Оскільки ж переліки мотивів у романних полотнах В. Скотта та М. Старицького майже ідентичні, їх можна поєднати й підсумувати таким чином: дія на тлі громадянської війни або якогось конфлікту; один або декілька лицарів подорожує; протагоніст потрапляє до замку, де відбувається бенкет, і зустрічає прекрасну даму; між цими стає інший залицяльник, який інколи заволодіває красунею силоміць чи підступом; конфлікт через жінку веде до дуелі; жінка

зціляє пораненого протагоніста; він опиняється в таборі ворога, і часом ватажок повстанців розкриває йому свої плани; протагоніст або якась інша важлива дійова особа опиняється за ґратами; як засіб утечі з в'язниці — перевдягання; часто-густо виринають таємничі ситуації; похмурий ліс та кубло злодіїв; шлюб і родинне щастя в кінці; монарх повертає собі трон. Щодо побудови белетристичного сюжету, то виділяються дві визначені схеми – характеро-каузального та епізодичного типів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Dibelius W. Englische Romankunst: die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu anfang des neunzehnten Jahrhunderts, II. – Berlin, 1922, S. 121-231.
2. Багрій Р. Шлях сера Вальтера Скотта на Україну (“Тарас Бульба” М.Гоголя і “Чорна рада” П.Куліша в світлі історичної романістики Вальтера Скотта). – Перекл. з англ. – К.: Ред.журн. “Всесвіт”, 1993. – 292с.
3. Scott W. Journal E. – L., 1950, Feb.12, 1826, Feb.24, 1828.
4. Скотт В. Роб Рой: Роман. – Л.: Худож. лит., 1980. – 360 с.
5. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика. – К., Києво-Могилянська академія; 2006. – 347 с.
6. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. — М.-Л.: Художественная литература, 1965. — 498 с.
7. Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. – М., 1961. – Т. 10. Искусство романа. – М., Худ. лит-ра, 1961. – С. 272-287.
8. Баран Є. Українська історична проза другої половини ХІХ – початку ХХ ст. і Орест Левицький. – Львів–Логос. – 1999. – С.29 – 30.