

вкрита, але *бліде* обличчя, незважаючи на переляк, страждання, сліди хвороби і *глибоке виснаження*, приваблювало до себе виразом лагідності. Його *сірі* очі запливли сльозами, а на *синіх* губах застигла вимушена посмішка – посмішка бідних людей, які вважають обов'язком приховувати нею страждання і просять зглянутися. Незважаючи на лахміття і разючі ознаки бідності: блідість, худорлявість, хлопчик був вродливий сумною вродою *засохлих квітів, прибитих осіннім морозом*» [Крашевський 1979: 137–138].

Через поезику охарактеризовано обцие и отличительные черты изображения украинского типа в прозе Б. Лэпкого и Ю. Крашевского.

Ключевые слова: тип, народный тип, характер, герой, компаративное измерение, контраст, ментальность, час, пространство.

Петриченко Н.Г. доц. (Київ)

УДК 821.161.2 – 31

ББК 83.3 (4УКР)

Трансформація мотивів казковості Е.Т.А.Гофмана у творчості А.Погорелова та О.Сомова

У статті здійснюється аналіз способів втілення мотивів казковості Е. Т. А. Гофмана у творчості А. Погорельського та О. Сомова, досліджуються художні особливості втілення цих мотивів на національному ґрунті відповідно до світоглядних горизонтів конкретних письменників.

Ключові слова: міф, казка, казкові мотиви, стиль письменника, фантастика, фантастичний елемент, зміст, форма.

The article is analysis methods implementation motives fairy tales Hoffmann in the works Pohoryelskooho A. and A. Somov, studied art features of the implementation of these reasons on grounds of nationality in accordance with the ideological horizons of specific writers.

Key words: myth, fairy tale, fairy-tale motifs, penmanship, science fiction, fantasy elements, content, form.

Важливим питанням сучасної компаративістики є дослідження слов'янської літератури, зокрема російської, у її взаємозв'язках та взаємовпливах з творами європейських класиків. Адже розгляд літератури однієї народності лише в контексті всього світового літературного процесу дає змогу вивчити цю літературу реально та різнобічно, як гармонійну прогресивного розвитку людства. У цьому плані актуальним видається питання впливу творчості Е. Т. А. Гофмана на специфіку формування літературної особистості російських письменників А. Погорельського та О. Сомова. Мета статті – дослідити трансформації фантастичних та казкових мотивів Е. Т. А. Гофмана у творчості А. Погорельського та О. Сомова.

Міфологізовану структуру художнього твору, фольклорні та казкові взаємини досліджували такі вчені, як О.Веселовський, О.Потебня, М. Бахтін, Д. Чижевський, Д. Лихачов, Д. Затонський, Ю. Лотман, В.Топоров, Р. Барт, У. Еко та ін. Але у сучасному літературознавстві немає узагальнюючих праць, присвячених дослідженню запозичених із західноєвропейської літератури казкових мотивів саме у творчості таких авторів, як А. Погорельський та О. Сомов.

Аналізуючи творчість О. Погорельського, ми встановили відмінність його стилю від стилю сучасників – О. Пушкіна та М. Гоголя. Величезне значення у його творчій спадщині посідає фольклорний компонент у зображенні, що є даниною традиціям західноєвропейської культури, зокрема, фантастичним творам – йдеться про наслідування творчої манери Е.-Т.-А. Гофмана. Вільно володіючи німецькою мовою, А. Погорельський мав змогу в оригіналі ознайомитися з новими зразками німецької романтичної літератури, особливо з творчістю Е.-Т.-А. Гофмана, а також звернутися до творів німецької літератури, які репрезентував В. Жуковський як російські вільні варіації (що скоріше нагадують не переклади, а твори за мотивами) – («Ундіна», «Російська балада», «Світлана»).

Відгомін балад В. Жуковського і фантастики Гофмана відчутні в оригінальній творчості А. Погорельського (розділ «Вечір третій». «Пагубные последствия необузданного воображения» («Згубні наслідки неприборканої уяви») з його циклу «Двійник, або Мої вечори в Малоросії»); певні фантастичні картини з історії німецького лицарського Середньовіччя, наявні у казці «Чорна курка, або Підземні мешканці», змальовані яскраво, автор репрезентує виразні зразки на рівні метафорики»[Погорелский 1985]. Оскільки А. Погорельський був випускником Московського університету, фахівцем у галузі філософських і словесних наук, він вільно цитує авторів і дискутує щодо вчення відомих німецьких філософів; дає свої власні визначення у вигляді схем, де представлено різні види людського розуму («Вечір четвертий» з циклу оповідань «Двійник, або Мої вечори в Малоросії»). Залучену у творах фантастику в романтичному дусі він

завжди репрезентує іронічно, навіть із критичним компонентом, висловлюючись про недоліки німецької класичної філософії, чи то коли йдеться про негативні наслідки неприборканої уяви, чи коли він висловлює припущення, що всі видіння хлопчика-підлітка (вихованця бідного московського пансіону з казки «Чорна курка, або Підземні мешканці») – лише прояв стану лихоманки під час захворювання та негативний результат тієї плутанини фактів і понять, які виникають у свідомості дитини внаслідок того, що хлопчика навчає вихователь-німець відповідно до власних смаків і національної орієнтації. Пригоди Альоші та його фантастичні видіння пов'язані не з якоюсь екзотичною фантастичною твариною, а зі звичайною чорною куркою з московського двору біля пансіону.

Позиція Двійника, висловлена у «Згубних наслідках неприборканої уяви», «Подорожі в диліжансі», а головне у «Роздумах про види людського розуму», відображає просвітницьку програму автора. Проте позиція автора неоднозначна, адже в одних випадках він пропонує приборкати уяву, аби не чинити бездумних вчинків, а з іншого боку, сам іронічно ставиться до суто раціоналістичного власного світосприйняття.

У 20-ті роки XIX століття популярною стає ідея самопізнання. Чотири сюжетні оповіді у «Двійнику» (абсолютно різні за змістом і стилем викладу), доповнюються діалогом двох співрозмовників, які по суті становлять одну й ту саму особистість. Автор надає героєві власне ім'я; у зовнішності Двійника підкреслено характерні риси автора; рельєфними виступають і автобіографічні деталі; в описах подій наявні прямі посилання на реальні обставини, що мали місце під час його перебування в селі. Однак під час бесіди з Двійником постають питання, що виходять за межі самопізнання; спостерігається глибше пізнання людської сутності, ніж це було намічено естетикою романтизму; автор висловлює свої філософські міркування, оформлені у схеми, з приводу різних видів розуму, скажімо, у «Вечорі четвертому».

Цікаво, що саме в цій повісті А. Погорельський подає твір напівхудожній, напівесеїстичний, якщо його класифікувати за сучасним жанровим розподілом, згадаймо «Вечір третій» під промовистою назвою «Згубні наслідки неприборканої уяви» [Погорелский 1985]. Тут автор (відомо, що він відвідував Дрезден як військовий офіцер після переможного походу російської армії й поразки Наполеона Бонапарта 1812 року) на тлі скупих, непривабливих барв міста подає по суті фантастичну історію божевілля, а потім самогубства Альцеста, молодого людини, закоханої в Ляльку, яку майстерно й підступно створив віртуоз-Лялькар, людина вкрай цинічна, котрий з меркантильних міркувань хоче довести до загибелі надто романтичного й не дуже розумного Альцеста, сина заможного купця, його фінансового конкурента.

У зазначеному творі чітко прослідковується фантастичний елемент – створення Ляльки, здатної рухатися і розмовляти, мати прекрасну зовнішність і повну відсутність душі, справжньої іграшки, а не живої істоти. Є тут і критика необмеженої романтичної фантазії, з одного боку, й економічно-фінансового стану тодішньої дійсності з її прихованим жорстоким цинізмом, – з другого. Тут наявне цікаве протиставлення: Лялькар – неперевершений митець і ница, жорстока людина, здатна у критичних обставинах на дрібну помсту.

У цьому оповіданні Антонія Погорельського констатуємо пряме тематичне звернення до твору «Піщана людина» Е.-Т.-А. Гофмана [Гофман, 2: 1944], де теж є сюжетна лінія закоханості героя у Ляльку, в обох творах простежується своєрідне нівелювання віджилих засад романтичного напрямку. В А. Погорельського завдання виконано блискуче і певною мірою однозначно. Ось як його співрозмовник-Двійник розповідає про те, що сталося у Дрездені: *«Андрони (Лялькар. – Н.П.) пришел в исступление от злости. Он схватил тяжелый молот, подле него лежавший, и ударил Аделину (Ляльку. – Н.П.) прямо в голову!.. В одно мгновение лицо её совершенно преобразилось. Пряменький носик ее сплющился; белые жемчужные зубы посыпались из раздробленных челюстей. Вот жена твоя! – приговаривал Андрони, продолжая ударять молотком по Аделине... Бешенство овладело Альцестом. Он схватил с полу глаза своей Аделины и стремительно выбежал из комнаты»* [Погорелский 1985: 76].

А. Погорельський дає власний коментар до розповіді свого Двійника, питає його, чи справді можна закохатися в Ляльку. Дістає відповідь: *«Что касается до первого вопроса Вашего, – отвечал Двойник, – может ли человек влюбиться в Куклу? – то, мне кажется, мудрёного в этом нет ничего. Взгляните на свет: сплошь встретите в нём Кукол обоёго пола, которые ничего иного не делают и делать не умеют, как только гуляют по улицам, танцуют на балах, приседают и улыбаются. Несмотря на это, частехонько в них влюбляются и даже предпочитают их людям, несравненно достойнейшим. Происшествие это совсем не ново: вспомните о Пигмалионе, который, как говорят, предельно влюбился в статую, им самим сделанную, перед которой Кукла (неодмінна іронія А. Погорельського. – Н.П.) имеет то преимущество, что она двигалась»* [Погорелский 1985].

У творі подано роздуми А. Погорельського про різні винаходи майбутньої техніки в розрізі можливостей людського розуму; цікаво, що йому вдалося передбачити і питання технічні, що хвилюють нас тепер: чи можна між музичним, наприклад, мистецтвом і музичною технікою поставити знак рівності? І чи замінить «розумна машина» (сучасний варіант – комп'ютер) гравця-шахіста, тобто чи стане вона партнером,

рівним людині за розумом?: «*Ах, любезный Антоний! До чего не умудрится ум человеческий! Сколько примеров могу я Вам напомнить об автоматах, не менее моей Куклы, удивительных... Какой-то механик составил деревянного ворона, который при въезде одного Римского Императора в город Ахен подлетел к нему и проговорил внятнм голосом весьма красноречивое приветствие на латинском языке... Кукла, названная Андроидою, Альберта Великого, по свидетельству тогдашних писателей, так была умна, что Альберт советовался с нею во всех важных случаях, но, к сожалению, один из его учеников, которому надоела немолкаемая болтливость этой куклы, однажды в сердцах разбил ее на части. И в наши времена видели во всех столицах Европы одного турку, умеющего играть в шахматы» [Погорельский 1985: 78].*

Саме це оповідання А. Погорельського містить, на нашу думку, важливі компоненти на рівні змісту і форми: знання гофманівських фантастичних вигадок, англійської міфології і технічних можливостей різних часів, у тому числі й сучасних А. Погорельському; іронічно-скептичне ставлення до романтизму, поруч із органічним його засвоєнням, а також до сентиментальних творів світового рівня – «Страждання молодого Вертера» Гете.

Зауважимо, що образ Ляльки в слов'янській літературі репрезентовано як живу істоту жіночої статі. Але сприйняття цього образу в різних авторів може навіть кардинально відрізнятись. Наприклад, у саркастично-соціальному романі відомого польського прозаїка другої половини XIX – початку XX століття Болеслава Пруса під умовно-саркастичною назвою «Лялька» зображено польську аристократку Ізабеллу Ленцьку, красиву й елегантну зовні й абсолютно пусту, бездушно-жорстоку та практичну внутрішньо. І навпаки, в іншому випадку маємо образ жвавої, порядної й душевної дівчини-циркачки Суок в Ю. Олеші («Три товстуни»).

Повертаючись безпосередньо до твору Антонія Погорельського, можна стверджувати, що саме такі «антизахідні», зокрема «антинімецькі», акценти фігурують у творчості А. Погорельського не випадково. Він був людиною суто слов'янофільської орієнтації, з любов'ю ставився до слов'янської старовини, зокрема, доби Київської Русі. Вплив Е.-Т.-А. Гофмана на творчість Антонія Погорельського зафіксовано одразу ж у кількох сферах мистецтва, але найбільш він відчутний все-таки в літературі, а також у зв'язках з образотворчим мистецтвом (відзначимо, наприклад, характерну назву та неодмінні візуальні уявлення в його «Фантазії в манері Калло»).

Показові й інші назви творів Гофмана: «Нічні оповідання», «Малюк Цахес на прізвисько Циннобер» (1819), «Принцеса Брамбілла» (1824), «Володар бліх» (1823) та своєрідні і за побудовою, і за характером персонажів «Еліксир диявола» (т. 1-2, 1815-1818), «Життєва філософія kota Мура» (т. 1-2, 1820-1822) [1].

Твори Гофмана репрезентують органічне поєднання фантастики й реалістичного гумору, комічного і трагічного, автор таврував феодально-міщанську Німеччину, залежне становище митця у приватновласницькому суспільстві; розкривав внутрішній світ особистості.

Творчість Е.-Т.-А. Гофмана була об'єктом дослідження і в 90-ті роки XX століття, наприклад, Альберт Карельський у передмові «Гофманів паноптикум» до «Книги пригод» акцентував увагу на тому, що «гофманівський паноптикум», коли уважніше його розглянути, – великий соціальний організм, збільшуване скло сатири і гротеску, яке безжалісно вихоплює в ньому уражені місця; і те, що першій миті видається приголомшливою потворністю, наступної миті усвідомлюється вже як невблаганна дія закону) [Карельский 2006].

Так, у славетній характеристиці Цахеса демонструється соціальна механіка закону відчуження-привласнення реальних заслуг тими, кому вони не належать), у «Піщаній людині» представлена автоматизація суспільної свідомості); у «Володарі бліх» викривається механізм правового ладу, який все перекручує на догоду можновладцям) [Карельский 1985]. І виявляється, що у ставленні письменника до навколишнього світу не лише глузування «справжнього музиканта», у нього взагалі немає зловтішності – тільки біль, що прозвучав пізніше у славнозвісному гоголівському вигуківі: «*І до якої нищості, дріб'язковості й гидоти могла впасти людина! Могла так змінитися!*» [Погорельский 1985: 212].

Повертаючись до творчості А. Погорельського, варто згадати його казку для дітей «Чорна курка...» [Погорельский 1985], що побачила світ 1829 року, і була до певної міри російською фантазією на «гофманівські теми». За задумом, твір планувався як зразок твору, тлом якого виступає російська чи навіть ширше – «слов'янська» казковість. Автор твору свідомо вдається до прийому використання народної творчості, марно у творі діяли кури, а не екзотичні та міфологічні істоти, а казкові перетворення, які органічно поєднувалися з побутовими замальовками, здійснювалися у дусі саме слов'янського фольклору.

Існує ще цілий ряд творів А. Погорельського, в яких певною мірою присутній фантастичний компонент, зокрема, «Вечірні розмови автора зі своїм Двійником» [Погорельский 1985]. Перша розмова зовні нібито позбавлена фантастики: автор подає її у формі звичайної розповіді Двійника, почутої ним під час нічної подорожі дилжансом з молодим офіцером-європейцем, що народився і жив на острові Борнео (як бачимо, тут наявні екзотичні обставини), був там в дитинстві викрадений місцевими ворогами європейських переселенців – людиноподібними Мавпами, яких місцеве населення вважало уособленням злоби й

жорстокості. Однак сталося інакше: Головна Мавпа ніжно полюбила людську дитину, самовіддано виховувала її. У підлітковому віці хлопчика відшукали його батьки й повернули до людського суспільства. Та Головна Мавпа, котра дуже сумувала за своїм улюбленцем, стала приходити на таємні нічні зустрічі з ним. Минули роки, колишній хлопець став професійним військовим. Так склалося, що його наречена, побачивши Мавпу, злякалася і стала вимагати від нього, щоб він її убив. Він вистрелив у тварину, смертельно її поранивши, і побачив на власні очі, як Мавпа, в калюжі крові, намагається підповзти до нього, лизнути його ноги і нібито обійняти, благословляючи його, свого улюбленця і свого вбивцю. Після цього він зненавидів і свою наречену, і батьків; він більше не міг жити на Борнео й оселився в Європі, подорожуючи з місця на місце, не міг спати, а коли й ненадовго засинав, то бачив лише один сон: мати-вихователька, вмираючи, немов благословляє його своєю лапою.

Цілком можливо, що це оповідання було нав'язане іншими літературними творами (модною на той час повістю французького автора та природознавця Пужана «Жако» чи творами про Тарзана), але воно сповнене таких щирих почуттів і «поваги» до тварин, протиставлених людській жорстокості, якими не відзначається жодний інший твір А. Погорельського. Певною «міфічністю», не позбавленою, однак реальності, є «олюднене», високоморальне зображення відданості та любові тварини на противагу людській невдячності.

До «Ізідора і Анюти» А. Погорельський свідомо включив міф про явлення померлого; зустріч з ним виступає провісником переходу до потойбічного світу для того, хто залишився живим. Цим, скоріше за все, пояснюється прийом, до якого вдається автор: коли Ізідор побачив дух Анюти, що явився йому, нагадуючи про трагічну долю його нареченої (вона, вочевидь, була змушена заколоти себе кинджалом, аби уникнути ганьби та смерті від руки французького завойовника в захопленій ворогом Москві), то на четвертий день його було знайдено мертвим, а рука його стискала закривавлений ... кинджал [Погорельский 1985: 312].

У дещо іншій тональності, ближчій до «Чорної курки, або Підземних мешканців», виконано найвідоміший твір А. Погорельського з московського життя – «Лафертівська маківниця» [Погорельский 1985]. Дослідники його творчості відзначали тут безперечний вплив Гофмана, але реалізований на слов'янському матеріалі. Звернімо увагу, що чорні коти найчастіше фігурують саме у слов'янському фольклорі, наприклад, відомий образ – чорна кішка – відьма-мачуха, яка до загибелі довела молоду пасербицю в повісті Миколи Гоголя «Майська ніч, або Втоплена». Однак, якщо в подібному циклі «демонічних» творів Гоголя фігурує справжня, до того ж хвороблива містика, то в А. Погорельського відчутне й іронічне ставлення до демонічних уявлень інтелігентної людини початку ХІХ століття, хоча одним із важливих стимулів появи й розвитку фантастичної повісті в Росії була романтична ідея народності, що трактувалася як відображення духу народу шляхом змалювання побуту, звичаїв, використання вірувань, переказів про зв'язки з потойбічними силами, які наповнюють людське життя багатством і владою, та все одно ведуть до загибелі.

У повісті А. Погорельського «Лафертівська маківниця» подано мотив перетворення дівчини на відьму проти її волі. На думку В. Мусій, звернення до цього мотиву зумовлене вторгненням до патріархально-ідилічного світу пересічних людей елементу меркантильності, що органічно йому не притаманна; як наслідок – героїня твору Маша опиняється перед проблемою морального вибору між виконанням волі жадібною до грошей матері та позицією батька, поштаря Онуфрича, – добропорядної, скромної людини, а також особистими симпатіями. Запропонований матір'ю наречений Аристарх Мурликін викликає у дівчини почуття огиди, а подекуди й містичного жаху. Тому Маша вирішує відмовитися від спадку своєї бабусі, пристати на пропозицію батька і зв'язати своє життя із сином купця, товариша її батька – Ульяновем; тут стається неймовірне: виявилось, що вона вже знає свого нареченого, нещодавно познайомилась з ним і покохала [Мусий 2006: 134].

Яскраво змальовано у творі образ бабусі Маші – відьми, яка хоче після смерті передати своє майно і вміння онучці, але для цього має бути здійснено обряд ініціації, посвячення у відьми. Пов'язати своє особисте життя Маша, на думку відьми, повинна з тим, кого вона побачить під час обряду ворожіння. Тут – цікавий прийом – Маші являється бабусин чорний кіт, що набуває людської подобі; той самий образ фігурує і надалі, вже після смерті бабусі, коли радник Мурликін приходиться до неї як наречений, та вона пізнає в ньому чорного kota, якого бачила під час обряду ворожіння [Мусий 2006: 135].

У «Лафертівській маківниці» наявне синтетичне поєднання побутової історії із міфологічним компонентом. О. Пушкін, зокрема, захоплено відгукнувся на гумористичне зображення «злого духу» в образі kota. Він писав братові в березні 1825 року: «Друже мій! Що за „знахідка” – бабчин кіт! Я перечитав два рази й на одному диханні усю повість («Лафертівську маківницю». – Н.П.), мрію тепер тільки чиновником – Мурликінім. „Виступаю” поволі, примруживши очі, повертаю голову й вигинаю спину.» [Пушкін 1975: 157]. О. Пушкін посилається на події, зображені у «Лафертівській маківниці»: чорний кіт, помічник Лафертівської маківниці, що мешкає на околицях Москви, а насправді – місцевої Відьми, після її смерті перетворився на

радника Мурликіна і прийшов свататися до внучатої племінниці старої Відьми, дочки поштаря з московської околиці.

На прийом використання міфу та народних вірувань і легенд натрапляємо й в інших російських авторів доби. Звернення до джерел народної творчості, зокрема народних легенд, зумовило появу міфологічних образів і ситуацій, які відображали концепцію світобачення простої людини, що відчутно простежується у творчості О. Сомова [Сомов 1991].

Автор тяжів до пошуку ідеалу, який вбачав у таких стосунках між особистістю та навколишнім середовищем, що ґрунтуються на засадах спільності. Не знаходячи її у картині сучасного йому світу, він вдавався до прийому пошуку національних зв'язків. Головне ж, що спільність, в уявленні О. Сомова, не повинна порушувати суверенність людини, не має поглинати її як особистість.

«Гайдамаку» О. Сомова [Сомов 1991] можна розглядати з позицій ставлення людини, цієї особистості до дива, адже автор до цієї категорії відносить все, чого немає насправді. Дійова особа твору, Гаркуша, використовує й інші можливості дива – не лише зацікавити, але і налякати людину, недаремно він розповідає конвоїрам, що його супроводжують, історію про поміщика-перевертня, слухачі сприймають його розповідь як реальність. У цій ситуації, зауважує В. Мусій, йдеться не про мотивацію подій, а про їх переживання, незважаючи на незвичність зображуваного [Мусій 2006: 122].

Різноманітні міфологічні мотиви й образи використано у повісті О. Сомова «Русалка» [Мустій 2006], на думку В. Мусій, з метою відтворення колективного світовідчуття, бо власне авторське мислення не ґрунтується на міфологічних категоріях [Мусій 2003: 201]. Важливими складовими у фантастичній фабулі твору виступає мотив зустрічі з надлюдською істотою як покарання за порушення заборони, перехід людини з одного стану (світу) до іншого.

На увагу заслуговує і свідома опозиція, представлена в «Русалці»: закохані Казимир Чіпка і Горпинка належать до різних світів (Казимир – заможний польський шляхтич, католик, Горпинка – бідна простолюдинка, малоросіянка, православна). Горпинка опиняється перед необхідністю вибору – залишитися у звичному середовищі чи наблизитися до коханого, до його світу. Обравши останнє, героїня повністю віддається коханням, залишивши сумніви, вірить у повернення Казимира, і лише, коли розлука продовжується більше ніж рік, вона вирушає до чаклуна, порушивши тим самим традиційну християнську заборону звертання до знахарів і чаклунів, які впливають на природний хід подій за допомогою надзвичайних сил, заперечуючи абсолютну довіру людини до Бога [Мусій 2006: 250]. Майстерно описаний автором шлях Горпинки до чаклуна осмислюється як шлях до моральної і фізичної смерті, адже героїня вступає у чарівне царство мертвих. Пізніше шлях Горпинки повторює Фенна, намагаючись навесні розшукати дочку, по дорозі вона натрапляє на цілий сонм фантастичних істот – страшного Боровика, змій, жаб.

Оригінальним є відтворення ритуалу повернення русалки додому, який, на думку В. Мусій, пов'язаний із народними міфологічними оповідями про русалок, якими стали дівчата, що наклали на себе руки, зазвичай через нещасливе кохання [Мусій 2006: 150]. Після повернення Горпинки колишня гармонія в оселі не відновлюється, адже мати і дочка належать до різних світів (Фенна – жива, Горпинка – потойбічна істота, русалка).

У повісті «Київські відьми» (1833) [Сомов 1991] простежується еволюція художньої системи О. Сомова, адже цей твір характеризується не лише зверненням до народних міфологічних уявлень, а й наявністю психологізму під час побудови образної системи, необхідною складовою розвитку художності. Внутрішній стан героя змінюється у результаті контакту із демонічними силами, він не належить більше собі, його розум йому не підкоряється, він відчуває залежність від ворожої, але привабливої демонічної сили, яка приносить насолоду, проте веде до смерті (як і Хома Брут з «Вія» М. Гоголя). У «Київських відьмах», як і в інших творах О. Сомова, простежується мотив порушення заборони, що призводить до згубних наслідків. Попри цю заборону, Федір, намагаючись розкрити таємницю своєї дружини Катрусі, потрапляє на шабаш відьом. У розповіді Катрусі наявні епізоди, які ріднять твір О. Сомова із «Закоханим чортом» О. Стороженка, де також відтворюється мотив очищення душі героїні, що набуває фантастичного характеру [Мусій 2007: 15]. Катруся так і не змогла позбутися залежності від законів потойбічного світу й відновити природні стосунки з людьми; доля її склалася трагічно: виконуючи заповіт нечистої сили, вона вбиває людину, а згодом і сама гине на Лисій горі. Трагічний фінал твору видається виправданим, виходячи з авторського бачення дійсності, в якій люди перебувають по різні боки умовного, проте непереборного кордону, а отже, – приречені на самотність і смерть. Детальний же опис шабашу (карнавалу духів, чаклунів і відьом) свідчить про давні календарні уявлення слов'ян.

«Перевертень» О. Сомова [Сомов 1991] визначається як твір, написаний у жанрі казки; згадка про цей твір особливо корисна під час аналізу казки «Чорна курка, або Підземні мешканці». В «Перевертні» О. Сомова це наголошення на казковості твору сприймається як принципова авторська позиція, яка дає можливість відмовитися від проекції на дійсність фантастичних персонажів і подій. Відповідно, розповідь у

творі сприймається безпосередньо як авторська вигадка, без жодного зв'язку із реальними подіями. В. Мусій пов'язує казковий сюжет твору О. Сомова з міфом про вовка-пращура, згідно з яким ватажок племені може бути напіввовком-напівлюдиною чи перетворюватися на вовка (згадаймо обряд перетворення старого на вовка, буфонадне перевдягання Артема тощо) [Мусій 2006: 215]. Зауважимо, що автор твору з самого початку подає іронічне «зізнання» у прагненні налякати слухача (наслідуючи Байрона та Скотта), використовуючи інший образний арсенал – не вампірів, гяурів, корсарів, а «незнаного російського перевертня».

Аргументація залучення казкового компоненту в А. Погорельського зумовлена не суто психолого-фантастичними чинниками, а лише хворобливим станом хлопчика – головного «реципієнта» казки: *«Недель через шесть Алеша выздоровел, и все, происходившее с ним перед болезнью, казалось ему тяжелым сном»* [Погорельский 1985: 247]. В останньому реченні відчутно типовий стиль А. Погорельського-письменника: розумного, освіченого та неодмінно іронічного. Справді, «письменницька казка» не може бути абсолютно серйозною, позбавленою певної іронії, бо не є витвором фольклорним у класичному розумінні.

Отже, фантастичний компонент у прозових творах російських письменників А. Погорельського та О. Сомова виступає необхідною, подекуди домінантною складовою. Використання фантастичного елементу відзначається авторською індивідуальністю. А. Погорельський у своїй оригінальній творчості звертається до традицій західноєвропейської культури, наслідуючи творчу манеру Е.-Т.-А. Гофмана. У творчості митця подано зразки фантастики в романтичному дусі, які репрезентовані іронічно, навіть критично. На тематичному рівні здійснюється критика необмеженої романтичної фантазії, демонструється її невідповідність складному фінансово-економічному стану тогочасного суспільства (наслідування твору «Піщана людина» Е.-Т.-А. Гофмана). Зразок російської фантазії на гофманівські казкові теми репрезентовано у творі «Чорна курка, або Підземні мешканці» (наявні казкові перетворення, проте у дусі слов'янського фольклору). У творчості О. Сомова чітко прослідковується тяжіння до пошуку ідеалу. Не знаходячи цього ідеалу в сучасній йому дійсності, письменник використовує різноманітні міфологічні мотиви й образи. Деякі твори О. Сомова відзначаються глибоким психологізмом, детальним аналізом душевного стану персонажів, особливо тих, які зазнали впливу потойбічних сил; в інших творах письменника помічаємо іронічність ставлення як до зображуваних образів, так і до самої можливості існування міфологічно-фантастичних надприродних сил.

Література: Гофман 1994: Гофман Э.-Т.-А. Собрание сочинений. В 6 т. / Перевод А. Морозова. Т 2. / Э.-Т.-А. Гофман – Москва: Художественная литература, 1994.; Карельский 2006: Карельский А. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. Главы из книги. Публикация и вступление А. Ботниковой, О. Вайнштейн // за джерелом: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/6/ka7.html>; Мусий 2007: Мусий В.Б. История русской литературы первой половины XIX века: [учеб. пособ.] / В.Б. Мусий. – Одесса: Астропринт, 2007. – 188 с.; Погорельский 1985: Погорельский А. Избранное [сост., вступительная статья Н.А. Турьян] / А. Погорельский. – М.: Советская Россия, 1985. – 432 с.; Пушкин 1975: Пушкин А.С. Собр. соч. : В 10 т. / А.С.Пушкин. – М. : Художественная литература, 1975.; Сомов 1991: Сомов О.М. Купалов вечер: избранные произведения [составление, предисловие и примечания З.В. Кирилук] / О. М. Сомов. – К. : Дніпро, 1991. – 558 с.; Мусий 2006: Мусий В.Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма : [монография] / В.Б. Мусий – Одесса : Астропринт, 2006. – 432 с.

В статтє осуцествляється аналіз способів воплощення мотивов сказочности Гофмана в творчестве А. Погорельского и А. Сомова, исследуются художественные особенности воплощения этих мотивов на национальной почве в соответствии с мировоззренческих горизонтов конкретных писателей.

Ключевые слова: миф, сказка, сказочные мотивы, стиль писателя, фантастика, фантастический элемент, содержание, форма.

Ірина Сенчук, асис. (Львів)

ББК 821. 161.2 – 31

УДК801.631.5:821.09"19"

Реактуалізація міфу в ірландській літературі ХХ століття: В.Б. Сйтс і Дж. Джойс

У статті досліджено теоретичні аспекти функціонування міфологічних моделей в літературі ХХст.: міф розглянуто як інструмент художньої організації матеріалу та як універсальну поетичну мову, за допомогою якої письменники намагаються пояснити сучасність. Механізм міфотворчості вивчено на прикладі творів ірландських письменників - В.Б. Сйтса і Дж. Джойса. Трактуючи міф як синкретичне явище, ірландські митці використовують його як оповідну структуру й спосіб інтелектуалізації.

Ключові слова: міф, міфологізм, міфотворчість, модернізм.