

64. Wodin N. Das Singen der Fische: Prosa / Natascha Wodin. – Heidelberg: Wunderhorn, 2001. – 63 S.

65. Zierau C. Wenn Wörter auf Wanderschaft gehen...: Aspekte kultureller, nationaler und geschlechtsspezifischer Differenzen in deutschsprachiger Migrationsliteratur / Cornelia Zierau. – Tübingen: Stauffenburg-Verl., 2009. – 201 S.

66. Zymomyra I. Entwicklungsdiskurs der Kurzprosa von österreichischen Autoren im 20. Jahrhundert: zum Wesen der Intertextualität / Iwan Zymomyra // W kręgu translatoryki i dialogu kultur. Series: Training of Translators and Interpreters, VI; [pod redakcją Bronisławy Kulki, Mykoły Zymomyry, Katarzyny Węcel-Ptaś]. – Częstochowa, 2009. – S. 191–204.

67. Поляруш О. «Зачарована Десна» / Олег Поляруш // В. П. Марко, Г. Д. Клочек, В. Є. Панченко. ...І вічна таїна слова: Аналіз великого епічного твору. – К.: Рад.шк., 1990. – С. 95–109.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Зимомря Іван Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Наукові інтереси: теоретичні проблеми літературного процесу в європейських країнах, культурологія.

ТЕМАТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ ПРОЗИ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА А. ШНІЦЛЕРА

Микола ЗИМОМРЯ, Оксана БРОДСЬКА (Дрогобич)

У статті проаналізовано поетику прози Михайла Коцюбинського та Артура Шніцлера крізь призму характеристики тематичної спорідненості з огляду на її художній світ.

In the article the attempt was made to analyze the poetics of Mykhailo Kotsubynskyi and Arthur Schnitzler's prose in the light of description of thematic similarity taking into consideration its artistic.

Українське письменство зазнало на зламі ХІХ – початку ХХ ст. благодію впливу з боку споріднених і неспоріднених літератур завдяки контактним взаємодіям його визначних носіїв, зокрема, Михайла Драгоманова, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Володимира Винниченка, Осипа Маковея, Володимира Гнатюка, Михайла Павлика, Остапа Грицяя, Романа Сембратовича та особливо – Івана Франка. На цьому тлі примітна лірична проза Михайла Коцюбинського (1864–1913). Вона органічно пов'язана з художніми пошуками таких майстрів пера, як, наприклад, Еміль Золя (1840–1902), Гі де Мопассан (1850–1893), Генрік Ібсен (1828–1906), Арне Гарборг (1851–1924), Артур Шніцлер (1862–1931), Гергарт Гауптманн (1862–1946), Моріс Метерлінк (1862–1949), Кнут Гамсун (1859–1952).

Серед багатьох німецькомовних письменників Михайло Коцюбинський неодноразово виділяв творчість австрійського драматурга та новеліста Артура Шніцлера. У цьому зв'язку заслуговує на увагу лист

М. Коцюбинського до В. Гнатюка від 6 лютого 1904 року з таким міркуванням: «Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любими – от як Гамсун, Шніцлер, Лі Ахо, Гарборг, Від, Стрінберг, Метерлінк) – мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти» [3, с. 387]. Як вдумливий письменник, М. Коцюбинський з непозірною вимогливістю оцінював свою творчу палітру, відгранюючи власне художнє кредо.

Артур Шніцлер розпочав літературну діяльність як есеїст і лірик з імпресіоністичною манерою. Склад письма австрійського митця цілісно охоплював усю розмаїтість художнього світу. А самобутній характер імпресіонізму в текстах Михайла Коцюбинського робить його творчість суголосною структуральним ходам Артура Шніцлера. Тому О. Черненко, досліджуючи прозу українського автора, слушно відзначив: «У нього, як ні в кого із сучасників, природно поєдналися два крайні полюси: народницький стиль, зображення душевних відрухів простолюддя, що пізніше було злито з вишуканим естетизмом самого зображення» [11, с. 11]. Досягнення письменника полягало насамперед у тому, що йому за допомогою кольору, звукових вражень вдалося відтворити реальний перебіг психічних процесів, порухів душі людини в їхній дійсній складності. Поділяємо аргументацію, яку виокремив О. Черненко: «М. Коцюбинський, як і всі імпресіоністи, ніколи не зображує ніяких типових характерів, а завжди – неповторну індивідуальність людини, байдуже, до якої професії чи стану вона належить» [11, с. 57]. У цьому світлі логічно постає мозаїчна композиція у ліричній мініатюрі «На крилах пісні (Картка із щоденника)» (1895), що була, за влучним твердженням Ю. Кузнецова, «поворотним пунктом до психологічного імпресіонізму і нової поезики в творчості Коцюбинського» [5, с. 155]. Адже твір вирізняється емоційністю, сугестійною насиченістю: «Від заходу насувалася чорна хмара, душний вітер нахрапом бив об гори, хвилював комиш у плавнях, обривав виноградне листя та гнав його по чорній, каламутній, немов поораній хвилями, річці... Лагодилась буря». [4, с. 177]. Письменник підсилює психологічну напруженість ситуації з допомогою амбівалентності точок зору, майже кінематографічних художніх прийомів. Ось як стягує М. Коцюбинський епічні медитації у ліричне обрамлення, досягаючи художньої цілісності: «Роз'ятрений нудьгою, затоплений в задумі, плентався я тихою ходою берегом річки, не помічаючи навіть, як чорна хмара обіймала крайнебо, тихо лізла догори... драгліла вже над головою моєю... і тільки перші краплі густого дощу, що з глухим гуком упали на землю серед раптової тиші, змусили мене озирнутися навкруги, пошукати певного захисту від зливи» [4, с. 177]. Ефект враження посилюється завдяки виражальній енергії зорового й чуттєвого досвіду.

Ознаки імпресіоністичного письма помітні в етюді «Лялечка» (1901). Автор звертається до мотиву самотності. Проте він художньо осмислює цей

мотив не тільки в індивідуально-психологічному, а й у соціально-історичному аспектах. М. Коцюбинський не обмежується зображенням тільки психологічної сутності поведінки головної героїні, кинutoю «долею в чуже село» [4, с. 312]. Ідеться про життя вчительки Раїси Левицької; воно було «таке одноманітне, таке безбарвне, текло вузьким коритом і нічого не давало для особистого щастя; вироблялись однобічні, професійні інтереси, поза якими вона почувала себе мухою восени» [4, с. 312]. Мотив самотності під пером М. Коцюбинського набуває загостреного соціального звучання. Письменника цікавить не стільки саме «падіння» головного персонажа, як глибоко прихований процес його визрівання. Етюд «Лялечка» має екзистенційну площину, бо в ньому порушується сутність сенсу буття. Це – передусім стан кохання в тому вигляді, як його зображує письменник. Любов Раїси dokonує її духовне переродження – почуття, яке облагороджує, робить її апатичною, гасить у ній громадянські пристрасті. Перевага психологічного малюнка над подійністю, трактування подій у грубуватому комедійному дусі, поступове зміщення трагедійного акценту на сатиричний – усе це становить жанрово-стильову своєрідність твору.

Натомість герої драми Артура Шніцлера «Der einsame Weg» («Самотній шлях», 1903) хоч і перебувають в інакших соціальних умовах, також самотні й нещасливі. Невипадковою є назва цього твору, оскільки всі персонажі перебувають в ізоляції. До речі, нерідко для послідовного розгортання сюжету визначний український кінорежисер О. Довженко монтував у композиційно завершений епізод «приглушений» елемент, що відігравав у контексті роль концентрації уваги на деталях. На цей факт слушно звернув увагу О. Поляруш у ґрунтовній праці «Художній дивосвіт Олександра Довженка» [8, с. 356]. Подібний хід монтування знаходимо у творах А. Шніцлера, у тім числі, у драмі «Самотній шлях». Тут промовистою виступає художня деталь «шлях». Вона не лише уособлює самотність, а й дає пояснення цьому поняттю. А. Шніцлер мотивує це тим, що в цьому образі «йдеться про ставлення «Я-особи» до світу, до всієї дійсності» [15, с. 117]. Шлях кожного героя драми самотній. Кожен живе у своєму світі. Однак кожний прагне віднайти шлях, спрямований на уникнення самотності. Незважаючи на те, що шляхи ці різні, героїв об'єднує почуття непереборної самоти. Професор Веграт, директор академії образотворчого мистецтва, уособлює, за визначенням Альфреда Допплера, «ліберальну особистість, зобов'язану духовній традиції буржуазії» [14, с. 15]. Він повністю відповідає очікуванням з боку інших: «Адже тепер я також і директор, справ тут багато – і не всі потішні й вдячні. Проте як стверджують, я до цього створений. Це буде, мабуть, так. (Посміхаючись). Як хтось одного разу про мене сказав: слуга мистецтва» [17]. Він так зосереджений на собі й своїй роботі, що нічого не помічає з того, що діється навколо нього: що дружина його не кохає, що син йому не рідний, що

донька нещаслива. Колишній коханець дружини Юліан Фіхтнер – батько сина сім'ї Вегратів Фелікса – у молодості не захотів відмовитися від своєї свободи й пригодницьких мандрів заради сім'ї. Проте тепер він не в змозі справитись із загрозливою самотністю. Він шукає близьких стосунків зі своїм сином, прагнучи надати своєму життю нового смислу: «І у мене була б людина, яка до мене належить, і яка знає, що вона до мене належить, і заради якої є сенс продовжувати жити далі. Я б жив з ним поблизу, проводив би багато часу разом з ним. Я б знову надав своєму існуванню, так би мовити, твердої основи і не висів би у повітрі як зараз» [17].

Герої драми створюють собі інший, віртуальний світ ілюзій. Одна з них – це зміна місця проживання і надія на те, що на новому місці життя стане кращим. Фелікс спочатку покидає власний дім, щоб служити в армії; згодом він збирається вирушити в Азію разом із Стефаном фон Зала, другом родини. Інша візія – це ілюзія роботи. Адже Юліан Фіхтнер – художник без особливого покликання, хоч і зазнав певного визнання. Проте час його минув. Але він і далі переконує себе, що він – знаменитий. Настання ж краху цього світу ілюзій спричиняє смерть – не лише моральна, але й фізична.

У змалюванні персонажів відчувається суголосність мистецьких підступів А. Шніцлера та М. Коцюбинського. Український художник слова розвінчує ілюзії своєї героїні Раїси Левицької щодо подвижництва отця Василя. Фальшивими й смішними видаються судження нервової, обтяженої безліччю фобій старої панни: «Вона не розуміла, як можна не дбати про здоров'я людини, що має обов'язки не тільки родинні, але й громадські. Він, такий чесний, такий ідейний, з могутнім даром слова, може і повинен впливати, мусить жити для вищих цілей» [4, с. 326]. Раїса Левицька перейнялася цими високими ідеалами й водночас подібне служіння призвело до стану нудьги, а далі – руйнації сподівань.

Новели «Цвіт яблуні» (1902), акварель «На камені» (1902), цикл мініатюр «З глибини» (1903), «Невідомий» (1907), «Intermezzo» (1908) М. Коцюбинського позначені ліризмом, заглибленням у внутрішній світ людини. Ці своєрідні «поезії в прозі» були новаторськими в його доробку. Принципово новою стає система поетики: письменник наче переломлює все крізь призму внутрішніх переживань персонажів. М. Коцюбинський змальовує не стільки вчинки, поведінку героя, навколишній світ, скільки його враження про самого себе та навколишнє середовище. Він майстерно підпорядковує колір твору розкриттю внутрішнього світу героя або тим ідейно-художнім завданням, які він ставить перед собою. У цьому оригінальною видається композиція акварелі «На камені». Твір відзначається нескладною фабулою. Сюжетну колізію складають внутрішні переживання героїв, на яких зосереджений автор. Так, відтворюючи малюнок з життя, письменник не виносить жодного епізоду на перший план.

Натомість він змушує читача переживати головні сцени в собі, у своїй уяві. Його мета – давати замість детальних реалістичних описів тільки окремі натяки, “плями”, що, своєю чергою, нуртують у читацькій уяві. Варто підкреслити: майстер слова надає кольору смислової функції. Бо ж слово – вправний інструмент у руках автора. Він творить мікрообраз, за допомогою якого активно передається переживання героїв, що слугує реалізації «художньо зматеріалізованого» [6, с. 153] задуму. У новелі «На камені» переважають зорові образи. Картини моря й гір виринають перед очима читачів: «Тимчасом море йшло. Монотонний, ритмічний гомін хвиль перейшов у бурханя. Спочатку глухе, як важке сапання, а далі сильне і коротке, як далекий постріл гармати. На небі сірим павутинням снувались хмари. Розгойдане море, вже брудне і темне, наскакувало на берег і покривало скелі, по яких по тому стікали потьоки брудної спіненої води» [4, с. 391]. Отже, на «сірому» колористичному тлі розгортається сюжетна дія: скелі закарбували споконвічну історію страждань «людей на камені». Сенс їхнього існування – це постійна боротьба з природою. Таким чином, переплетення зорових образів зі звуковими, тонка фіксація вражень, лаконічність вислову, глибокий ліризм, ритмічність та плавність мови, майстерність описів природи та глибинний психологічний аналіз – усе це творить основу для домінантних рис акварелі «На камені» М. Коцюбинського.

Крім того, ескізно-етюдна новела А. Шніцлера «Вмирання» («Sterben», 1894) демонструє органічне поєднання психологічного заглиблення у внутрішній світ персонажа з яскраво вираженим авторським ліричним почуттям. Як український, так і австрійський автори зосереджують свою увагу на відтворенні фіксованих картин із буднів. Мальовничі й пластичні пейзажні деталі в новелі «Вмирання» презентують навколишній світ таким, яким його бачать головні герої новели – Марія та Фелікс. Їхнє життя зображене через суб’єктивні враження й почуття. Пейзаж у художньому тексті митця не є самоціллю. Це – своєрідна «оптика душі» героїв, світу їхніх почуттів і переживань. Вони увиразнюються через картини природи. Саме природа відкриває Марії весь трагізм її становища, невідворотність знаку біди: «Вона підійшла до вікна і виглянула в сад. Він потонував у тьмяному синювато-сірому серпанку, і коли вона трохи нахилилася і поглянула вгору, то змогла побачити місяць; здавалося, що він ширяє прямо над деревами. В повітрі ніщо не ворушилося, а в безконечній тиші і заціпенінні, яке її обгорнуло, їй раптом здалося, нібито ґрати, які вона могла чітко бачити, поволі пересунулися вперед, а потім знову тихо зупинилися... У вусі дзвеніло: «Я заберу тебе з собою! Я заберу тебе з собою!» [13, с. 138].

А. Шніцлер прагне відобразити в новелі не стільки соціальні проблеми, як динаміку психологічних станів своїх персонажів. Він робить це з надзвичайною точністю і в діалогах, і в переходах від зображення зовнішніх

сцен, вчинків, жестів, рухів, всієї специфічної атмосфери спільного існування Марії та Фелікса до внутрішнього монологу [1, с. 19]. М. Коцюбинський також уміло використовує техніку «внутрішнього монологу». До речі, М. Коцюбинський захоплювався новелою «Лейтенант Густль» («Leutnant Gustl», 1900) А. Шніцлера, який справив на нього благотворний вплив. Згаданий твір австрійського письменника – один із небагатьох прикладів зображення потоку раціоналістичної свідомості в чистому вигляді.

Психологізм і ліризм як найсуттєвіші ознаки новели нового типу в творчості М. Коцюбинського несли на собі відблиск неповторного внутрішнього світу самого автора, його витонченої внутрішньої організації. І це закономірно позначилося на жанрових особливостях його новелістики, зокрема, новели «Intermezzo». Цей твір – яскравий зразок новелістичного новаторства М. Коцюбинського з огляду на жанрово-стильові особливості. «Intermezzo» – твір поліфонічний, багатоплановий. Це водночас і соціально-психологічна, політична новела, і лірична симфонія, і лірична драма в прозі, і пейзажна новела, й естетичний, філософсько-політичний трактат. З-поміж характерних особливостей, що пов'язують твір з новелою, виразимо такі: несподівана кінцівка (майже приреченого ліричного героя повертає до життя природа), глибокий психологізм, лаконізм. Об'єднувальним началом, організаційним стрижнем твору є манера викладу. Письменник заглиблюється в психологію героя, відображає найтонші порухи його думок та емоцій, а звідси – досягнення «зростання напруги й гостроти зображуваного» [7, с. 57]. «Intermezzo» містить і філософське начало, оскільки твір багатий на роздуми про самотність людини й неможливість її існування поза суспільством. Ліричний герой – митець, письменник. Утомившись від численних «треба», безконечних «мусиш», він намагається вирватися із залізних рук міста, втекти подалі від людського болю, жаху, бруду, від побутової банальності. Він відчуває наростання свого емоційного спустошення, неприродної духовної байдужості: «Я утомився. Бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег. Не тільки власне, а і чуже. А врешті, хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? Я чую, як чуже існування входить в моє, мов повітря крізь вікна і двері, як вода притоків у річку. Признаюсь – заздрю планетам: вони мають свої орбіти. І ніщо не стає їм на їхній дорозі. Тоді як на своїй я скрізь і завжди стрічаю людину» [2, с. 63]. Перед читачем – настроєва медитація, що передає переживання втомленої життям людини, яка всю себе віддавала іншим і врешті втомилася. Варто наголосити: фіксований повтор «я утомився» звучить своєрідним рефреном. Ця втома ліричного героя містить суто імпресіоністичні відтінки, оскільки душа його відкрита для світу.

Прикметний факт: суттєву роль у новелі відіграє колористика. За допомогою вдало підібраних барв автор передає дивовижну красу природи:

«Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі. Вітер набива мені вуха шматками звуків, покошланим шумом. Такий він гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівса. Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон. Так тихо, спокійно в зелених берегах, що хочеться сісти на човен і поплисти... Волошки дивляться в небо. Вони хотіли бути як небо і стали як небо» [2, с. 67]. Це – своєрідна лірична сповідь, виняткової художньої краси пейзажна лірика. У ній, кажучи висловлюванням І. Франка, «якнайбільше живої крові і нервів» [10, с. 103] самого автора.

На перший погляд, «Intermezzo» – це майже суцільний пейзаж, опис природи в її різноманітних проявах. Насправді ж, образи квітів, рослин, птахів, тварин – лише символи тих внутрішніх явищ і процесів, що відбуваються в душі героя. І письменник дає читачеві ключ до розуміння цієї складної образної мови природи. Її носіями виступають «дійові особи» – ниви в червні, сонце, зозуля, жайворонки, собаки. Прагнучи відсторонитися від людей, ліричний герой немов виводить інших людей за межі свого сприйняття. У цьому сенсі «сцена» в «Intermezzo» – це і є той внутрішній життєвий простір, у якому розгортаються події.

Ранні твори А. Шніцлера також присвячені темі творчості, творчої психології, людини в мистецтві. Йдеться про ескізи «Яка то мелодія!» («Welch eine Melodie!», 1885) і «Він чекає Бога, вільного від обов'язків» («Er wartet auf den vazierenden Gott», 1886), новели «Мій друг Іпсилон» («Mein Freund Ypsilon», 1889), «Багатство» («Reichtum», 1891). Письменник у різних варіаціях зображав трагедію творчої людини, яка не в змозі справитися з особливостями й неординарними нахилами свого обдарування. Як завжди, це ставало причиною божевілля або смерті. Для ілюстрації наведемо уривок з ескізу «Яка то мелодія!»: «Єдине, що могло мати якесь значення, то це те, що якоїсь темної години в його свідомості прокинулась думка, що своєю несподіваною знаменитістю найменше він може завдячувати власному обдаруванню, а тільки тому незвичайному випадку, тій щасливій думці невідомого мрійника, який загубив нотний аркушик у лісі; а остаточно згубила його, можливо, помста, ущемлене марнославство, заздрість до того, хто розкрив цю тему» [16].

На відміну від образів М. Коцюбинського, як правило, Шніцлерові герої-митці – негативні персонажі. Їхня свідомість позначена егоїстичними, користоловними почуттями. Однак автор не засуджує їх, бо прагне зазирнути в глибини внутрішнього світу.

Крізь призму імпресіоністичних тенденцій зримо проступає суголосність новели «Сон» (1911) М. Коцюбинського та повісті «Новела снів» («Traumnovelle», 1925) А. Шніцлера. Обидва твори мають багато спільного на рівні змістового наповнення, зокрема, щодо настроєвості, колористики, художнього забарвлення загалом.

Герой новели «Сон» захлинається від буденності; він відчуває, що тільки фізично існує. Він неспроможний знайти в повсякденному житті «молоде щось, свіже, не затоптане ще» [2, с. 76]. А водночас йому «хотілось щось пережити, сильне і гарне, мов морська буря, подих весни, нову казку життя. Виспівать недоспівану пісню, що лежала у грудях, згорнувши крила. Він знайшов би нові слова, не ті, що листям осіннім шелестіли попід ногами, а повні, багаті й дзвінкі» [2, с. 76]. Саме «жадоба нового» примушує Антона шукати його за межею реальності, альтернатива якій – сон. Виявилось: його фантазії – більш життєві, ніж реальне життя. Тут оживають давно забуті, глибокі, живущі почуття, тут його серце б'ється енергійно й по-молодому. Картини цього сну сповнені яскравих, теплих кольорів. Проте, якщо для головного героя сон є одним із засобів реалізації ідеалу, то для його дружини він – лише відгук повсякденних турбот. Тому останній сон Марти, який вона розповіла чоловікові, здивував його своєю загадковістю: «що значить сон, який приснився сьогодні жінці?...», «Що воно значить? Чиста вода...» [2, с. 76]. Образ сну створює сюжетну основу новели, де сон – це і початок розвитку сюжету, і його розв'язка. Новела має відкритий фінал, у якому автор лише однією деталлю – «тепер вже частіше червоніли за їх столом троянди...» [2, с. 96] – дає читачеві право сподіватися на краще родинне життя.

Звісно, А. Шніцлер не знав про існування твору «Сон» М. Коцюбинського. Однак упадає в око типологічна схожість. Доктор Фрідолін і його дружина Альбертіна як головні герої «Новели снів» дивляться на світ широко розплющеними очима. Важливо, що рушієм сюжету є гра сновидінь. Герої бачать сни багатозначні, дивні, гріховні, спокусливі, а потім «несміливо, болісно, з обережною допитливістю намагалися вони видобути одне в одного зізнання, і кожен боязко шукав у глибині душі якийсь випадок, хоча б найнезначніший, щоби шляхом щирої сповіді звільнитися від наруги й недовіри, які несила ставало терпіти» [13, с. 623]. А. Шніцлер зображає лише передчуття дивної оргії, яке пов'язане зі смертельною небезпекою. Дивом рятується Фрідолін і повертається після нічних пригод у реальний світ. Разом з тим тут відчувається певна схематичність, драматургічна шаблонність. Але головне – у задумі вперше художньо втілено теорію сновидінь З. Фрейда (1856–1939). «Складається враження, що ви пізнали більше ніж я... для вас доступним є те, що мені доводиться з великим зусиллям викопувати в людях», – слушно зауважує Зігмунд Фрейд в одному з листів до Артура Шніцлера [Цит. за: 9]. У творі сон постає дійсністю, а дійсність – сном.

У проаналізованих творах як М. Коцюбинського, так і А. Шніцлера, власне, міститься багато типологічно зіставного, що свідчить про естетичну суголосність їхнього письма, концепції особистості. На передній план виходить людина стражденна, бунтівна, навіть агресивна, рефлектувальна,

втомлена, депресивна. Йдеться про цілісне внутрішнє життя, яке перебуває у трагічній суперечності із зовнішнім світом. Самотність, роздвоєння, марні ілюзії – спільні мотиви для українського й австрійського письменників. Типологічно близькими є й загальні засади поетики. Тут і суб'єктивний кут зору оповідача, і часово-просторова парадигма, й імпресіоністична концепція кольору. Усе це засвідчує про наявність тематичної спорідненості в прозі М. Коцюбинського та А. Шніцлера.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Зимомря І. Модель розвитку австрійського письменства: австрійсько-німецький літературний трансфер // Іван Зимомря. Австрійська література: моделі рецепції тексту. Монографія. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2009. – С. 14–24.
2. Коцюбинський М. М. Подарунок на іменини: Оповідання, новели, повісті: для серед. та ст. шк. віку / [Упоряд. та післямова М. С. Грицюта; Худож. І. Н. Філонов, В. А. Євдокименко, Г. В. Якутович, М. А. Стороженко]. – К.: Веселка, 1989. – 335 с.
3. Коцюбинський М. М. Твори: У 6-и т. – Т. 5: Листи (1886–1905). – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 463 с.
4. Коцюбинський Михайло. Твори: у 3 т. – К.: Художня література, 1955. – Т. 1. – 486 с.
5. Кузнецов Ю. Поетика прози Михайла Коцюбинського – К.: Наукова думка, 1989. – 268 с.
6. Марко В. Новели М. Коцюбинського «Невідомий» і М. Хвильового «Я (Романтика)» // Василь Марко. Стежки до таїни слова. – Кіровоград: Степ, 2007. – С. 153–159.
7. Поліщук Я. Пейзажі людини. – Харків: Акта, 2008. – 346 с.
8. Поляруш О. Художній дивосвіт Олександра Довженка // Дар служити науці. Науковий збірник на пошану Володимира Задорожного / Упоряд.: М. Зимомря. – Ужгород: Патент, 2001. – С. 353–367.
9. Пчёлкина Екатерина. Артур Шніцлер. Траумневелле // «Desillusionist», 20 липня 2008.
10. Франко І. Слово про критику // Франко І. Вибрані твори: У 3-х т. Т. 3: Літературознавство, публіцистика / Ред. колегія: Скотний В. та інші; упор. Баган О. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 100–104.
11. Черненко О. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст: образ людини в творчості письменника. – Мюнхен, 1977. – 140 с.
12. Шніцлер Артур. Повернення Казанови: Повісті, оповідання / Іван Мегела (пер. з нім.). – Чернівці: Молодий буковинець, 2003. – 336 с.
13. Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke in drei Bänden. Band I: Erzählungen. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Scheible. – Patmos Verlag GmbH & Co. KG Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich. – 2002. – 927 S.
14. Doppler Alfred, «Der Ästhet als Bösewicht – ?» (Schnitzlers Schauspiel «Der einsame Weg»), in: Modern Austrian Literature 12 (1), 1979. – S. 1–18.
15. Schnitzler A. Tagebuch, 1909–1912. – Hg. v. d. Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Obmann: Werner Welzig. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981. – 460 S.
16. http://www.versalia.de/archiv/Schnitzler/Welch_eine_Melodie.668.html
17. http://www.zeno.org/Literatur/M/Schnitzler,Arthur/Dramen/Der_einsame_Weg

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Зимомря Микола Іванович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Наукові інтереси: взаємодія української, польської, німецької та австрійської літературних систем.

Бродська Оксана Орестівна – аспірантка кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Наукові інтереси: питання поетики, творчість Артура Шніцлера.

**КОНЦЕПЦІЙНІСТЬ ІМАГОЛОГІЧНОЇ ПОЗИЦІЇ
НА РІВНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ**

Олена ЗИМОМРЯ (Київ)

У статті зроблена спроба розглянути концепційність імагологічної позиції на рівні інтерпретації текстів українських авторів (Т. Шевченко, М. Коцюбинський, Леся Українка) угорською мовою крізь призму перекладацьких рішень Ласла Балли.

In the article the conceptual models of the imagological position are outlined through the prism of the László Balla's interpret solutions (the Hungarian translations from T. Shevchenko's, M. Kotsiubynsky's and Lesja Ukrainka's texts).

Якість прочитання художньої текстової структури та передусім її імагологічних позицій залежить від багатьох чинників. Один із них полягає у сучасному трактуванні найхарактерніших ознак текстової тканини. Тут і вивчення окремих аспектів твору певного автора, і пошук можливості адекватного відтворення оригіналу засобами мови мети, і досягнення якомога точнішої образної побудови з її об'єднувальними мотивами, темами, ідеями в сполучі з імагологією як явищем загалом. Ідеться про літературознавчу галузь культури на рівні міждисциплінарного наукового зв'язку. Становлення цієї самобутньої дисципліни припадає на 1950-ті рр. ХХ ст. і набула певного поширення передусім у Німеччині та Франції, а згодом – у Бельгії, Нідерландах, Польщі. Містке окреслення сутності згаданої компаративістичної інтерпретації соціо-культурних явищ зафіксоване в ґрунтовній праці «Компаративістика й історія літератури» Дмитра Наливайка: «Її (імагології. – О. З.) безпосередній предмет – літературні образи (іміджі) інших народів та індивідів-іноземців, які створюються в певній національній (або регіональній) свідомості й утілюються в літературі; за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються неабиякою сталістю, але не лишаються незмінними» [3, с. 36]. За сучасних умов поняття імагології набрало ширшого контекстуального звучання, що поєднується з узагальнювальною сполукою «міжкультурна герменевтика» [6]. Під цим терміном розуміємо