

ЖАНРОВА СУТНІСТЬ НОВЕЛИ: ДИСКУРС НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕЗЕНТЕМИ

У статті йдеться про творчість австрійського письменника Ф.Грільпарцера, з іменем якого пов'язані витоки зародження національної художньої форми австрійської новелістики. Наголошується на тому, що саме Ф.Грільпарцерові належить заслуга введення австрійського письменства у світову художню систему. Дається аналіз новели «Монастир біля Сандомежа», зазначається, що на прикладі цього зразку Ф.Грільпарцерові вдалося збагатити й урізноманітнити німецькомовну новелістику оригінальним мистецьким письмом.

Ключові слова: *новела, новелістика, реціпієнт, німецькомовний культурний простір, художній феномен малих жанрів, австрійська культура, національна ідентичність, епоха бідермаєру.*

Новела заснована на такій специфічній канві, де особливо виразно проступає той суб'єкт, який має, як правило, власну модель світобудови. Звідси – дискурс національної презентеми, яка примітна носіям німецькомовного культурного простору. Геокультурний контекст творчих пошуків австрійських письменників містить органічну сполуку з традиціями німецького літературного процесу. Цю нерозривність ілюструють численні інтертекстуальні проєкції та алузії у цілому корпусі текстів малої прози. І це не дивно, бо ж йдеться про складний художній світ, кажучи словами В. Гумбольдта, «близьких духом» літератур, що репрезентують тісно споріднені культури німецькомовного ареалу. Проте між ними не можна ставити знак тотожності. Причина полягає в неоднаковості суспільно-історичних умов, за яких розвивалися німецька та австрійська літератури. Кожна з них виробила свої концептуальні засади духовного поступу [1, 5]. Їхнє чітке проявлення припало на ХІХ століття, коли були закладені підвалини для виявлення специфіки закріплення послідовності розвитку художньої думки представників австрійського народу.

Точкою відліку для розведення історичних, а відповідно й культурних шляхів Австрії та Німеччини авторитетний науковець В. Шмідт-Денглер (1942–2008) вважає 1806 рік [2, 12]. Ця дата знаменна тим, що того року Франц ІІ (1768–1835) зрікся свого титулу імператора Священної Римської імперії. Таким чином, як Франц І він був упродовж 1804–1835 першим цісарем Австрії – держави як суб'єктної величини. Спостереження В. Шмідт-Денглера суголосне оцінці Івара Іваска (1927–1992). Естонський дослідник аргументовано зауважив, що невдовзі піс-

ля цієї події творчість Франца Грільпарцера (1791–1872) «започаткувала повноцінну австрійську літературну традицію, яка сягає й наших днів і не згубила своєї первісної живодайності» [3, 9–10]. До речі, дана оцінка міститься у книжці під назвою «Вагомий спадок» («Das grosse Erbe»), що вийшла друком 1962 року у Граці. У цьому виданні заслуговує на увагу також стаття «Творча недовіра або чи література Австрії є австрійською літературою?» австрійського письменника Герберта Айзенрайха (1925–1986). «Коли велика епоха німецької літератури зі смертю Гете (1832) практично прийшла до занепаду, – підкреслив автор збірки оповідань «Лихий прекрасний світ» («Böse schöne Welt», 1957), – на противагу масивній спадщині класично-романтичного віку виступили невідьзвідки австрійські поети: Раймунд, Грільпарцер, Нестрой, Ленау і Штіфтер понад сто років тому репрезентували поруч з кількома визначними німецькими та швейцарськими митцями німецькомовну літературу й водночас заснували австрійську національну літературу» [4, 99–100]. Усі ці міркування доцільно розглядати як вивірені дії, що спрямовані на обґрунтування факту створення в першій половині XIX століття австрійського національного письменства з виробленням відповідних критеріїв розвитку й структуризації. Попри те, що твори німецькомовних письменників цього періоду мають схожі ознаки, все ж чи не вперше духовні устремління австрійських авторів набули іманентної здатності до автономного звучання тем і мотивів, що базувалися на основі власної культури та історії. Власне, трактування австрійської літератури як окремої одиниці мало місце ще у XVIII столітті [5, 391]. Однак, упродовж тривалого часу австрійська культура трактувалася у німецькому літературознавстві крізь призму другорядності. Як наслідок, утверджувалася колоніальна модель у системі рецепції. В її умовах словесність наддунайських митців поставала не нормованою якістю, а регіональним різновидом загальнонімецької націєтворчої формули. Така ситуація дещо перегукується з сутністю поняття «слов'янська родина», в якій українському народу з його дужим творчим потенціалом відводилася роль незмінного донора. Аналогічні нюанси відтінив В. Шмідт-Денглер: «Австрійські автори майже поспіль створювали труднощі для німецького літературознавства: Грільпарцер – нетиповий класик, Раймунд – лише частково романтик, Ленау – не доцільно чистий поет доберезневого періоду («Vormärz-dichter» – І. З.), Штіфтер – не реаліст, Анценгрубер – передчасний натураліст, а згодом надто реаліст, Тракль – не експресіоніст у порівнянні з Августом Штраммом і т. д. Затим австрійські автори або маргіналізувалися в історіях літератури, або, як це трапилося з представниками «Молодого Відня» (Шніцлер, Бар, Гофманнсталь), розгля-

даються на рівні окремішнього прояву» [2, 14]. Цей розруб літературної потуги пояснюється передусім суспільно-політичними обставинами. Нині ж австрійська література, яка вагомо збагатила всесвітню культуру новаторським змістом численних різножанрових творів, викликає дедалі ширший резонанс у критиці. В її вимірах мала проза постає одним із вагомих чинників, що сприяли збереженню й примноженню виявів історичної пам'яті. Вже в XIX столітті виразно розкрилася дієвість художнього феномена малих жанрів з-під пера Франца Грільпарцера, Адальберта Штіфтера, Фердінанда фон Заара, Людвіга Анценгрубера, Петера Розетгера, Петера Альтенберга, Фрідріха Галма.

З ім'ям Ф. Грільпарцера пов'язані витoki зародження національної художньої форми австрійської новелістики. «Усе, що постало до Грільпарцера, – ствердив І. Іваск, – на відстані часу видається тільки певною підготовкою; все, що написано після нього, – складно уявити без його доробку» [3, 9]. Контекст такої оцінки позбавлений елементу гіперболізації. Адже саме Ф. Грільпарцерові, який здобув визнання передусім як драматург, належить заслуга виведення австрійського письменства за межі регіональної літератури, а відтак і його введення у світову художню систему. Цікаво, що для нього німецька мова – це ідентифікатор власної національної приналежності. Таке розуміння проступає з його щоденникового запису від березня 1828 року: «Я анітрохи не переживаю за мову лайпцігського магістра чи дрезденського товариства пісні. Я говорю мовою моєї Батьківщини» [6, 131]. Змістове наповнення денників Ф. Грільпарцера, які хронологічно замкнені в рамки 1808–1859 рр., дає змогу – на рівні додаткового джерела в контексті літератури факту – простежити внутрішню організацію авторської логіки і послідовність її викладення. Ілюстрації документального письма подібного типу постають виразником як ідей і світоглядних позицій, так і закодованих інформативних нашарувань чи супровідних інтенцій. У своєму намаганні утвердити окремішність свого народу, зокрема у мистецтві слова, творець трагедії «Велич і падіння короля Оттокара» («König Ottokars Glück und Ende», 1825) виказував не декларативний, а суспільно активний патріотизм. Тому дослідження його доробку сприяє не тільки розкриттю специфіки еволюційного шляху одного митця, але й пізнанню сутності цілої епохи. Своє тверде переконання у духовній потенції носіїв австрійського культурного коду Ф. Грільпарцер заманіфестував у нарисі «Чим австрійські автори відрізняються від решти?» («Worin unterscheiden sich die österreichischen Autoren von den übrigen?», 1837). Виходячи з аналізу особливостей подачі фактів, подій і явищ, він виділив три ознаки цих відмінностей: «Безпретензійність, здоровий глузд,

правдивість почуттів» [7, 99]. Ці властивості дають змогу стисло характеризувати художню палітру доби бідермаєру, на яку припали роки його активної діяльності. Йдеться про переломну епоху в австрійській культурі. Саме протягом 1815–1848 рр. у свідомості її репрезентантів закорінився так званий «габсбурзький міф» [8, 110], який матиме животворне продовження у літописі вузлових етапів історії австрійського народу і в ХХ столітті.

Процес міфологізації дійсності мав безпосередню залежність від поширення занепадницьких настроїв, що панували в Австрійській монархії напередодні її трансформації в Австро-Угорську двоєдину імперію 1867 року. Звідси – цілий масив переконань і вражень у літературі. Він увиразнював ті мотиви, що у стриманій формі підкреслювали вразливість як особистості, так і держави. До речі, до розкриття примітних засад згаданого періоду у контексті досягнень української «натуральної школи» суттєво спричинився Дмитро Чижевський (1894–1977). Заслуговує на увагу висновок ученого, який свідчить про вичерпну обізнаність з наскрізними парадигмами епохи бідермаєру: «Головні ідеологічні мотиви романтики в літературному бідермаєрі слабшають та зникають. Замість індивідуалізму та революційного пориву маємо тут повагу до «надіндивідуального порядку» в державі, релігії, звичаях, нахил до традиції; замість живої спраги, яку може задовольнити лише весь світ, – спокійне збирання, колекціонування. Замість різкості, поривчастості романтики, – м'якість, спокій; замість поривань до крайнього, навіть поза межі нормального та дозволеного, – пошану, покору, смирення як основні чесноти людини; мова стає спокійнішою, правильнішою, поміркованішою, статичнішою» [9, 488]. Проте така показна врівноваженість у підступах до змалювання суспільно-культурних цінностей не поставала перепоною для аналітичного оцінювання оточуючого середовища, до якого письменники відчували тісну прив'язаність. Так, Ф. Грільпарцер убачав первинну вартість мистецького твору в його спрямуванні до утвердження «символічної правди» («symbolische Wahrheit»). Її сенсовну наповненість він окреслив наступним чином: «Прозаїчна правда – це правда розуму, мислення. Поетична – це та сама правда, але в одежі, формі, образі, які вона приймає до душі. Поетичну правду називають також суб'єктивною. Невірно! Адже основа є такою ж об'єктивною, бо кожна правда є об'єктивною. Але форма, образ, дух – взяті від суб'єкта. Найкраще назвати б її символічною правдою. Чому ж правда втілюється в образі? Бо опорою усякого мистецтва є вираження, формотворення й формування; царство ж голої правди – це проза» [6, 180]. У цьому плані особливо примітне настроєве навантаження смислових компонентів в

його обрамленій новелі «Монастир біля Сандомежа» («Das Kloster bei Sandomir», 1828»).

Малі епічні форми програють – у кількісному співвідношенні – здобуткам Ф. Грільпарцера у драматургії. Певною мірою цю ситуацію прояснює його тлумачення природи новелістичного змісту, що було адресоване австрійському письменнику Едуарду фон Бауернфельду (1802–1890). «Істотна відмінність новели від драми полягає в тому, – робить акцент він 1855 року, – що новела – це осмислена можливість (*«gedachte Möglichkeit»*), а драма – осмислена реальність (*«gedachte Wirklichkeit»* – курсив І. З.)» [6, 231]. Це висловлювання прозраджує реципієнтам його творчості художньо-естетичні уподобання митця, а також генологічні пріоритети. Мистецтво для Ф. Грільпарцера – це передусім віддзеркалення живої дійсності. При цьому зразки його малої прози «Монастир біля Сандомежа» та «Бідний музикант», між якими пролягає часовий відрізок довжиною в двадцять років, містять у сфокусованому вигляді ті центральні мотиви, що притаманні і його драматичним творам. Ідеться про відтворення – крізь призму сприйняття норми моралі – протиріч, що охоплюють його героїв унаслідок конфліктів з навколишнім світом. Для цього Ф. Грільпарцер нерідко звертається до інтерпретації міфів, легенд і переказів народів, які перебували під владою династії Габсбургів. Тут доцільно зауважити, що легендарно-міфологічні структури – це постійні складові в австрійському літературному процесі. Вони зберегли своє силове поле і в малій прозі ХХ століття. Звертання до такої архітекτονіки спостерігається, приміром, у творчості Фелікса Брауна (збірка «Новели та легенди» («Novellen und Legenden», 1910); сказання «Аттіла» («Attila», 1920); оповідання «Зцілення дітей» («Die Heilung der Kinder», 1929) та «Троянський принц» («Der trojanische Prinz», 1938), Александра Лернет-Голенія (збірка новел «Нова Атлантида» («Die neue Atlantis», 1935), Мартіні Від (новела «Єдиноріг» («Das Einhorn», 1948), Марлени Гаусгофер (оповідання «Історія про людиночоловіка» («Die Geschichte vom Menschenmann», 1951).

Помітний внесок у загальнокультурну пам'ять належить і Ф. Грільпарцеру. До розбудови сюжетно-образного матеріалу він залучив, зокрема, угорські перекази у трагедії «Вірний слуга свого пана» («Ein treuer Diener seines Herrn», 1828), хронікальні факти з життя чеського народу у п'єсі «Лібуша» («Libussa», 1848), а також адаптував давньофранкську сагу про Вальтера й Гільдегунду до реалій буття польської шляхти у новелі «Монастир біля Сандомежа». Певну роль у впровадженні чужоземного матеріалу у художній світ Ф. Грільпарцера відіграв чинник цензури, від якої він потерпав в умовах Дунайської монархії. У цьому

сенсі варто згадати напівіронічний вислів австрійського письменника: «Потрібно податися до Північної Америки, щоб відверто викладати свої ідеї» [10, 690]. Таким чином, маючи перепони на шляху до реалізації своїх духовних пошуків, він вдавався до езопової мови, а відтак – вуалізації естетико-світоглядних ознак авторської свідомості.

У ХІХ столітті новела «Монастир біля Сандомежа» пройшла майже непоміченою повз увагу як німецькомовної читацької громадськості, так і критики. Причину слід шукати в принагідності написання Ф. Грільпарцером даного твору, а відтак – і в його художній недовершеності. Фактично, мова йде про виконання замовлення для літературного журналу «Аглая» («Aglaja»), яке він отримав ще 1822 року від його редактора, письменника Йозефа Шрайфогеля (1768–1832). Попри недоволення якістю новели [11, 163–164], 1827 року автор віддав її до друку. Це було зумовлене двома обставинами: тривале очікування на неї з боку Й. Шрайфогеля, а також внутрішньо-особистісна мотивація. Того року померла Шарлотта фон Паумгарттен – дружина кузена Ф. Грільпарцера, з якою він мав тісні стосунки і образ якої ліг в основу сюжетної лінії тексту. І все ж, новела дає уявлення про самотність мистецької індивідуальності Ф. Грільпарцера, розмаїтість його творчої манери письма. Примітна деталь: у літературний контекст ХХ століття вона була введена завдяки німецькому майстрові слова Гергарду Гауптманну (1862–1946). При цьому мав місце прояв характерного для німецькомовного письменства зв'язку між різними жанрами, що виникає у ході пошуків свіжих тематичних і естетичних рішень. У даному випадку новела Ф. Грільпарцера послужила причинком до Гауптманнаної драми «Ельга» («Elga», 1896), яка побачила світ 1905 року. І. Гауптманн створив самотню переробку сюжету Грільпарцерового твору, в якому, за переконанням Вальтера А. Райхарта (1903–1999), він віднайшов під тягарем життєвої кризи «втіху і нову снагу творити» [12, 121]. Американський германіст слушно зауважив, що драматург пройнявся художньо виразним висвітленням під пером австрійського автора проблеми взаємин між чоловіком і жінкою з огляду на концепцію «вільного кохання». Цей мотив у поєднанні з ідеєю жіночої емансипації набув питомого оновлення у доробку І. Гауптманна. На це слушно вказав Рой Чедвел Коуен. Він наголосив, що окреслені «феномени покликані викрити соціальну та особистісну спустошеність у суспільстві» [13, 100]. Як Ф. Грільпарцер, так і І. Гауптман прагнули укласти таку хроніку життєдіяльності своїх народів, яка б увиразнила реалії загальнолюдського звучання. У цьому зв'язку додамо: драма німецького автора більшою мірою просякнута духом слов'янських, а точніше польських образів; він ширше використав

як зовнішні, так і внутрішні штрихи національно-історичної специфіки імагологічних знаків польського народу. Попри це, драма Г. Гауптмана досі не перекладена мовою Юліуша Словацького. Натомість новела Ф. Грільпарцера побачила світ у польськомовній інтерпретації анонімого перекладача ще у червні 1828 року у літературному додатку «Розмаїття» («Rozmaitości») до часопису «Львівська газета» («Gazeta Lwowska») [14, 341].

Фабула новели «Монастир біля Сандомежа» забарвлена поетикою романтизму. Звернення Ф. Грільпарцера до її атрибутів дозволило йому зобразити героя, драматизм долі якого проступає на тлі неординарних ситуацій. Вони стають джерелом розчарування, а міжлюдські стосунки завершуються душевним розладом, бо сповнені детермінантою конфліктності опозицій «пристрасть – суспільна норма», «ілюзорність – реальність». Впадають в око специфічні елементи твору, які створюють для німецькомовного реципієнта не тільки екзотичний, але й особливий змістовий колорит. Поруч з назвою польського містечка Сандомеж (пол. Sandomierz), поблизу якого ще 1185 року був заснований монастир, автор застосував також інші реалії з незвичним звучанням: імена (Старшенські, Огінські, Лашек, Дортка), найменування населених пунктів (Варшава, Плоцьк). Власне, уже сам заголовок новели приховує в собі провокаційну таємницю, яку Ф. Грільпарцер свідомо підготував для читача. Свідчення цьому – у наступній текстовій структурі.

Текст мовою оригіналу:

«Wir wollten ueber die Gruendung dieses Klosters Auskunft einholen», sprach der aeltere der beiden Deutschen, «aber Eure sonderbare Weigerung» – «Ja, ja!» sagte der Moench, «Ihr seid Fremde, und kennet Ort und Leute noch nicht. Ich moechte gar zu gerne Eure toerichte Neugierde unbefriedigt lassen, aber dann klagt Ihrs dem Abte, und der schilt mich wieder, wie damals, als ich dem Palatin von Plozk an die Kehle griff, weil er meiner Vaeter Namen schimpfte» [15, 16–17].

Текст мовою мети:

«Ми хотіли навести довідки про заснування цього монастиря», – сказав старший з двох німців, – проте Ваше дивакувате ухилення від відповіді... – «Так, так!», – сказав чернець. – «Ви – чужинці й ще не пізнали місцини й людей. Я б охоче полишив Вашу безглузду допитливість невтамованою, але ж тоді Ви поскаржитесь настоятелю, а той знову вилає мене, як того разу, коли я схопив за горлянку плоцького палатіна, бо він насміхався з прізвиська моїх предків».

Подібні художні штрихи з-під пера Ф. Грільпарцера, що спрямовані на вирізнення національної ідентичності, а ширше – ментальності

рідного та чужого народів, дають підстави для прочитання його тексту крізь призму імагологічних позицій. Ці мазки сприяють досягненню точності в образній побудові з її об'єднувальними мотивами, темами, ідеями. У світлі власних досвідчень і рефлексій Ф. Грільпарцер запропонував читачеві тлумачення традиційної історії, узвичасної авторами різних національних літератур, зокрема, доби романтизму. Вона розгортається за рамовим принципом організації матеріалу навколо сполучення наступних компонентів: кохання – подружнйя невірність – ревності – помста – самопокарання. У кульмінаційній точці сюжетної лінії відбувається вирішальне зіткнення характерів – графа Старшенського та його невірної дружини Ельги. Виразником цього відкритого конфлікту є не епічно-коментуючий, а доцїла драматичний діалог.

Текст мовою ориґіналу:

«Der Graf wendete sich nun zu seiner Gemahlin. Dein Mitschuldiger ist entflohen, sagte er, aber du entgehst mir nicht. Kannst du jene Verleumdung glauben? stammelte Elga. Ich glaube dem, was ich weiß, sprach Starschensky, und dem Stempel der Ähnlichkeit in den Zügen dieses Kindes. Du mußt sterben, sagte er, und zwar hier auf der Stelle! Elga war auf die Kniee gefallen. Erbarme dich meines Lebens, rief sie. Beginne mit mir, was du willst! Verbanne mich! verstoße mich! heiße mich in einem Kloster, in einem Kerker den Rest meiner Tage vollbringen, nur laß mich leben! leben! Der Graf bedachte sich eine Weile, dann sprach er: Weil du denn dieses schmacherfüllte, scheußliche Dasein schätzeest, über alles, so wisse: ein einziges Mittel gibt es, dich zu retten. Nenn es, nenne es, wimmerte Elga. Der Brandfleck meiner Ehre, sprach der Graf, ist dies Kind. Wenn seine Augen der Tod schließt, wer weiß, ob mein Grimm sich nicht legt. Wir sind allein, niemand sieht uns, Nacht und Dunkel verhüllen die Tat. Geh hin und töte das Kind! – Wie, ich? schrie Elga. Töten? Mein Kind? Unmenschlicher! Verruchter! Was sinnst du mir zu? Nun denn! rief Starschensky und hob den weggeworfenen Säbel vom Boden auf. Halt! schrie Elga, halt! Ich will! Sie stürzte auf ihr Kind los und preßte es an ihren Busen, bedeckte es mit Tränen. Du zauderst? schrie Starschensky und machte eine Bewegung gegen sie. Nein! nein! rief Elga. Verzeihe mir Gott, was ich tun muß, was ich nicht lassen kann. Verzeihe du mir, zum Unglück Gebornes! Damit hatte sie das Kind wiederholt an ihre Brust gedrückt; mit weggewandtem Auge ergriff sie eine große Nadel, die ihren Pelz zusammenhielt; das Werkzeug blinkt, der bewaffnete Arm – Halt! schrie plötzlich Starschensky. Dahin wollt ich dich haben! sehen, ob noch eine Regung in dir, die wert des Tages. Aber es ist schwarz und Nacht. Dein Kind soll nicht sterben, aber, Schändliche, du! und damit stieß er ihr den Säbel in die Seite, daß das Blut in Strömen emporsprang, und sie hinfiel über das unverletzte Kind» [15, 28–29].

Текст мовою мети:

«Граф звернувся тепер до своєї дружини. «Твій співумисник вислизнув, – сказав він, – але тобі не вдасться». «Ти в змозі повірити такому наклепу?», – пробелькотіла Ельга. «Я вірю в те, що знаю, – промовив Старшенські, – і у відбиток схожості в рисах цього дитяти». «Ти повинна вмерти, – сказав він, – тут і негайно!». Ельга впала навколішки. «Зглянься над моїм життям, – вигукнула вона. – Вчини зі мною все, що ти хочеш! Прожени мене! Відштовхни мене! Звели запроторити мене у монастир, у в'язницю до кінця моїх днів, але дозволь мені жити! Жити!». Граф хвилику повагався, а тоді сказав: «Коли вже ти понад усе цінуєш своє вкрите ганьбою, гидке існування, то знай: є лишень один-єдиний спосіб порятувати себе». «Назви його, назви його», – застогнала Ельга. «Опіком моєї честі, – промовив граф, – є оця дитина. Хто зна, може, мій гнів вляжеться, коли смерть ослонить її очі. Ми самі, ніхто нас не бачить, ніч і темрява заатають учинок. Иди і вбий дитя!». – «Як, я?», – закричала Ельга. – Вбити? Мою дитину? Недолюдок! Окаянний! Що ти собі помислив про мене?». «Ану, – загорлав Старшенські і підняв відкинуту шаблю. «Постривай!», – загукала Ельга, – постривай! Я вчиню це!». Вона кинулася до дитини і притисла її до грудей, вкриваючи слізьми. «Ти вагаєшся?, – загукав Старшенські й рушив до неї. «Ні! Ні!, – зойкнула Ельга. – Прости мене, Господи, за те, що я маю вчинити, чого не можу оминати. Прости мені, на горе рожденній!». Вона знов притисла дитину до грудей, відвертаючи очі, вона вхопила велику голку, що скриплювала її хутро; знаряддя заблищало, озброєна рука... «Годі!, – закричав раптом Старшенські. – Цього я й хотів від тебе! Побачити, чи в тобі є ще бодай крихта почуття, що варта світла днини. Але є тільки чорнота й ніч. Не твоя дитина повинна вмерти, а ти, мерзото!». На цьому він встромив шаблю її в бік, кров пішла струменем і вона впала на неушкоджену дитину».

Драматизація мовлення не нівелює новелістичної логіки розбудови сюжету з відповідною ескалацією розвитку подій: граф Старшенські спалює замок, віддає доньку під опіку, розпродас майно й засновує монастир, де спокутує свою провину. Власне, він і є той чернець, який зустрів чужинців на початку новели і переповідає їм усю історію, не розкриваючи свого імені. Завіса таємничості припіднімається наприкінці твору, коли настоятель оповістив Старшенського про час покаяльної молитви. Усе це викликає у реципієнта враження, що вчинки, думки, почуття героїв Ф. Грільпарцера, як у театралізованій виставі, замкнені в умовному просторі сцени. Тому доцільно увиразнити: характерологічне смислове навантаження у цьому зв'язку несе образ замку. Він умонтований у сис-

тему видимих, а також асоціативних символів, що наповнюють простір художнього світу новели. Звісно, сюжети з розгортанням дії у замку або на його території розповсюджені і в німецькій літературі XIX століття. Ілюстрацією може послужити новела «Замок Дюранде» («Das Schloß Dürande», 1837) Йозефа фон Айхендорфа (1788–1857). Вона написана у період розвитку літературного руху «Молода Німеччина» («Das Junge Deutschland»), коли почали проявлятися реалістичні тенденції. Однак, саме в австрійському письменстві, у тім числі у малій прозі, ця символіка відтворює цілий комплекс психологічних аспектів світогляду митців, а звідси – культурологічних концепцій художньо-стильової еволюції мистецтва слова.

Твори на подібну тематику зустрічаються на різних етапах поступу австрійської літератури: у доробку А. Штіфтера (оповідання «Стрункий ліс» («Der Hochwald», 1842), М. ф. Ебнер-Ешенбах (збірка малої прози «Сільські та замкові оповідки» («Dorf- und Schloßgeschichten», 1883), Л. ф. Захер-Мазоха (оповідання «Магас, розбійник» («Magas, der Räuber», 1886), Ф. ф. Заара (новела «Замок Костенітц» («Schloß Kostenitz», 1893), Р. М. Рільке (новела «Пісня про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке» («Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke», 1899)), А. Шніцлера (новела «Потрійна пересторога» («Die dreifache Warnung», 1911), Ф. Набла (роман «Идгоф» («Ödhof», 1911), Р. Музіля (новела «Португалка» («Die Portugiesin», 1923), Ф. Кафки (роман «Замок» («Das Schloss», 1926), Ш. Цвайга (роман «Нетерпіння серця» («Die Ungeduld des Herzens», 1938), Е. Міттерер (новела «Ясновидиця» («Die Seherin», 1942), Б. Брейма (роман «Замок у Богемії» («Ein Schloß in Böhmen», 1942), А. П. Гютерсло (оповідання «Людинолюб» («Die Menschenfreunde», 1947).

Образ замку набув нової якості у другій половині XX століття. За аргументованим твердженням С. Г. Кашиньського, він перетворився на своєрідний знак ідентичності австрійської літератури. «Чи тема замку складає певний комплекс австрійського сучасного письменства, – розважає польський науковець, – залишається питанням відкритим. Але достеменним є те, що вона має глибокі психологічні витоки, які дають за себе знати як в індивідуальній, так і в колективній психології австрійців. Є й такі австрійські письменники, зокрема Герберт Цанд і Томас Бернгард, які в «комплексі замку» вбачають навіть причину деяких душевних хвороб. Герої їхніх творів добровільно створюють у замках власні в'язниці, де живуть в іншій, ірреальній дійсності. Замкові муровані захищають їх від проблем сучасності, які їм не під силу і не можуть самостійно здолати» [16, 151]. Розробка мотивів у тісному зв'язку з

окресленими проблемами має місце у текстах Ф. Тумлера (роман «Замок в Австрії» («Ein Schloß in Österreich», 1953), Г. Фріча (роман «Мох на каміннях» («Moos auf Steinen», 1956)), Г. Цанда (роман «Успадкування вогню» («Erben des Feuers», 1961), Т. Бернгарда (оповідання «Італієць» («Der Italiener», 1964), Г. Амансгаузера (роман «Замок з пізними гостями» («Schloss mit späten Gästen», 1975), А. Брандштеттера (роман «Замок» («Die Burg», 1986), Г. Фуссенеггер (збірка новел «Шекспірові доньки» («Shakespeares Töchter», 1999). Замкнутий простір палацу, якого не оминають процеси руйнації, постає символічним виразом історичних трагедій австрійського народу, втрати автентичності. Попри те, що тоπος замку у новочасному трактуванні зримо контрастує з первісним осмисленням, він не позбавлений спільної основи з його відображенням у новелі Ф. Грільпарцера на рівні умовного позначення ієрархізованої системи цінностей.

Загалом у новелі «Монастир біля Сандомежа» годі шукати абсолютного знаку ідейно-естетичного новаторства. Однак і на прикладі цього зразку Ф. Грільпарцера вдалося збагатити й урізноманітнити німецькомовну новелістику оригінальним мистецьким письмом. Воно позбавлене сентиментального надміру почуттів і рельєфно патетичної символіки, що переполюють передусім твори Е. Т. А. Гоффманна. «Саме контраст між тьмяним, урешті-решт зловісним об'єктом і майже розсудливим оповіщенням, – справедливо відмітив німецький літературознавець Фрідріх Гундольф (1880–1931), – привабив Грільпарцера на рівні художнього завдання. Взірцем для нього була іспанська манера розповіді, передусім Сервантеса, який повідомляє про дурощі й манівці своїх героїв з незворушною або приглушеною й журливо усміхненою міною. Грільпарцер не прагнув досягти іронічного зображення, як, приміром, Тік, котрий онімечив іспанську новелу; натомість його манили роздумливий спокій й покірна тиша, яка здатна наводити жаху» [17, 399–400]. Щільність змісту та його поступове розвертання споріднює твір із модельними ходами жанру драми, в якому Ф. Грільпарцер до появи своєї першої новели вже сказав вагоме слово у п'єсах «Бланка Кастильська» («Blanka von Kastilien», 1807), «Праматір» («Die Ahnfrau», 1817), «Сафо» («Sappho», 1818) та трилогії «Золоте руно» («Das goldene Vlies», 1819). Звідси – наявність у малій прозі типових складових його драматургії як у тематичному, так і формальному вимірах. Ідеться також про певне розмежування цих вимірів за сферою функціонування, що дає можливість належним чином прочитати авторське бачення першоджерел.

1. Зимомя І. Австрійська література: моделі рецепції тексту. Монографія. – Дрогобич-Тернопіль: Посвіт, 2009. – 216 с.
2. Schmidt-Dengler W. Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. – Salzburg-Wien: Residenz Verlag, 1995. – 559 S.
3. Ivask I. Das grosse Erbe // Das grosse Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur von Otto Basil, Herbert Eisenreich, Ivar Ivask. – Graz-Wien: Stiasny-Verlag, 1962. – S. 5–59.
4. Eisenreich H. Das schöpferische Misstrauen oder ist Österreichs Literatur eine österreichische Literatur? // Das grosse Erbe. Aufsätze zur österreichischen Literatur von Otto Basil, Herbert Eisenreich, Ivar Ivask. – Graz-Wien: Stiasny-Verlag, 1962. – S. 94–126.
5. Arlt H. Österreichische Literatur : «Strukturen», Transformationen, Widerspruchsfelder. – St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 2000. – 406 S.
6. Grillparzer F. Tagebücher und Reiseberichte; [hrsg. von Klaus Geissler]. – Berlin: Verlag der Nation, 1980. – 483 S.
7. Grillparzer F. Ein Lebensbild in Selbstzeugnissen / [ausgewählt von Fritz Martin Rintelen]. – München: Funck, 1947. – 367 S.
8. Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. – Wien: Verlag Zsolnay, 2000. – 414 S.
9. Чижевський Д. Історія української літератури. – Нью Йорк: Українська Вільна Академія наук у США, 1956. – 511 с.
10. Grillparzer F. Grillparzers Werke. Briefe, Amtliche Aktenstücke und Berichte. Band 16; [hrsg. von Stefan Hock]. – Berlin: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, 1911. – 732 S.
11. Laube H. Franz Grillparzers Lebensgeschichte. – Stuttgart: J. G. Cotta, 1884. – 177 S.
12. Reichart W. A. Elga und Gerhart Hauptmanns dramatische Kunst // W.A.Reichart. Ein Leben für Gerhart Hauptmann : Aufsätze aus den Jahren 1929–1990 ; [ausgewählt und hrsg. von Klaus Hildebrandt, in Zusammenarbeit mit Holger Pingel]. – Berlin: Erich Schmidt, 1991. – S. 121–130.
13. Cowen R. C. Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche. – München: Winkler, 1973. – 301 S.
14. Ciechanowska Z. Grillparzer w Polsce // Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego : prace historyczno-literackie. – Kraków: Kasa im. Mianowskiego, 1936. – S. 323–346.
15. Grillparzer F. Das Kloster bei Sandomir. Der arme Spielmann. – Bern: Scherz, 1949. – 78 S.
16. Kaszyński S. H. Das Schloss als Identitätszeichen der österreichischen Gegenwartsliteratur // Stefan H. Kaszyński. Identität. Mythisierung. Poetik. Beiträge zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. – Poznań: Wydawnictwo naukowe UAM, 1991. – S. 136–158.
17. Gundolf F. Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte; [ausgewählt und hrsg. von Victor A. Schmitz, Fritz Martini]. – Heidelberg: Schneider, 1980. – 463 S.