

Сніжинська М. О.

## МАРСЕЛЬ ПРУСТ, В. ДОМОНТОВИЧ ТА ЯРОСЛАВ ІВАШКЕВИЧ: МУЗИКА, ЩО ПОРОДЖУЄ КОХАННЯ

*У статті висвітлено взаємодію французької, української й польської літератур на матеріалі першої й другої частин епопеї Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу», роману В. Домонтовича «Без ґрунту» та новели Ярослава Івашкевича «Сни». Основну увагу приділено музичним мотивам, які наявні у цих творах. За допомогою компаративного аналізу показано шляхи запозичення та способи адаптації музичних мотивів у текстах зазначених авторів.*

**Ключові слова:** національна література, музичний мотив, запозичення.

Великий масив високовартісних художніх текстів завдячує своєю появою взаємодії національних літератур. Вона відбувається не лише через міжособистісні контакти письменників, а й, насамперед, через обмін досвідом, творчими здобутками, запозиченням та переосмисленням літературних досягнень одне одного. Навіть такий самобутній французький автор, чий творчий метод суттєво відрізняється від письма попередників, як Марсель Пруст, «немало брав у Бальзака й Толстого, у Рескіна, Дж. Еліота, Достоевського та ін. письменників XIX ст., але всі ці елементи та імпульси піддавалися глибокій “переробці” й ставали органічними складниками його художнього світу» [10, с. 346], як пише у статті про М. Пруста Дмитро Наливайко. Досвід М. Пруста перейняли й адаптували до своїх художніх потреб українська й польська літератури, зокрема, через В. Домонтовича (Віктора Петрова) та Ярослава Івашкевича. У цьому можна переконатися, порівнявши природу музичної фрази Вентейля з першої і другої частин роману «У пошуках втраченого часу» («На Сваннову сторону» (1913) й «У загінку дівчат-квіток» (1919)), музичної фрази з симфонії Кароля Шимановського у романі В. Домонтовича «Без ґрунту» (1948) та пісні «Die Träume» Ріхарда Вагнера у новелі Я. Івашкевича «Сни» (1977).

Так само, як і пам'ять, неабияку роль у романі М. Пруста відіграє мистецтво. Воно є тим єдиним, що може реалізувати прагнення вічності [9, с. 218], а також любов до краси. Через пошук краси зовнішньої, так би мовити, «мирської», М. Пруст прагне досягти «краси буття» [5, с. 84], яка проявляється через красу мистецтва та красу почуттів. Вони для М. Пруста часто є тотожними або взаємозумовленими. У ставленні до тих чи тих творів мистецтва для героя-Марселя проявляється істинна сутність людини.

Наприклад, до пані Вердюрен, яка відверто «переграла» із чутливістю до музики і просила не виконувати Вентейлеву сонату, «а то я вмиюся слізьми і підхоплю нежить разом із запаленням лицьового нерва» [12, с. 169], відчувається зневажливе ставлення. У випадку із Вентейлевою сонатою мистецтво творить почуття. Фраза із сонати Вентейля зародила у Сванні – проти його волі – кохання до Одетти де Кресі.

Коли Сванн побачив Одетту вперше, жінка нічим не вразила його: «Одетта справді здалася Сваннові гарною, але гарною тією вродою, до якої він був байдужий, яка не будила в ньому жодної хоті й навіть викликала якусь фізичну відразу» [12, с. 160]. Знаковий музичний твір для роялю і скрипки Сванн почув ще за рік до зустрічі з Одеттою. Спочатку він був для нього «матеріальною облоною звуків» [12, с. 171], потім – невловимим ароматом і нарешті – «перед ним була вже не чиста музика, тут відчувалося і малярство, і архітектура, і думка, і все в купі нагадувало музику» [12, с. 172]. Ця синестезія образу і задіяння різних рівнів чуття у сприйнятті звуку здобувають над Сванном повну владу. Матеріальний знак (бо всі знаки мистецтва, за Жилем Дельозом, є матеріальними), який може бути розкладений на дрібніші, більш смислово порожні складові – «п'ять нот, що тісно прилягають одна до одної, дві з яких повторюються» [1, с. 66] – породжує у душі Сванна «незнану любов» [12, с. 172]. Задовго до появи Одетти музична фраза оживлювала й облагороджувала Сванна, «зворушувала його зачерствілу душу» [12, с. 173].

Розділ «Сваннове кохання» Д. Наливайко називає «по-своєму драматичною історією духовно багатой і витонченої особистості, закоханої у красу і мистецтво, до жінки, нерівної йому своїми духовно-психологічними якостями, обмеженої

і вульгарної утриманки» [10, с. 343]. Андре Моруа в «Літературних біографіях» пише, що для М. Пруста кохання – така сама хвороба, як ревності і марнославство, а «Сваннове кохання» – це «клінічний опис розвитку однієї з них (хвороб. – М. С.)» [9, с. 220].

І справді, кохання Сванна до Одетти не було проявом його волі до кохання і вільним вибором. Це почуття було нав'язане жорстокою грою спогаду про незабутнє враження від музики з реальністю, тобто появою Одетти. Пані Вердюрен посадила Сванна біля Одетти на час прослуховування гри піаніста, і коли всі навколо почали ототожнювати сонату Вантейля зі Сванном та Одеттою, усвідомлення єдності цієї символічної трійці прийшло і до Сванна: «Він бачив у ній не так музичну фразу (не те, чим вона була для композитора, який при її творенні не знав, що існують Сванн і Одетта, і чим була для всіх, хто слухатиме її протягом століть), як запоруку, як пам'ятку про його кохання, яке змусило навіть Вердюренів думати водночас про нього і про Одетту, сполучаючи їх докупи» [12, с. 180].

Ж. Дельоз стверджував, що «закохатися означає індивідуалізувати когось через знаки, які той несе чи випромінює, тобто стати чутливим до них, навчитися цим знакам» [1, с. 33], а також, що «кохати – це намагатися пояснити і розгорнути ті небачені світи, що згорнуті в коханій людині. Тому ми легко закохуємося в жінок не із нашого “світу”, вони можуть навіть не належати нашому типу» [1, с. 34]. Сванн хибно пов'язав знак мистецтва, що викликав у нього внутрішнє піднесення, зі знаком, що його несла Одетта. Проте зв'язок, який для Сванна вибудувався між його коханкою, що приносила йому стільки страждань, та фразою із сонати, став настільки міцним, що жоден інтелектуальний аналіз не міг його розірвати. Як говорив Ж. Дельоз, «мистецтво дає нам справжню єдність: єдність матеріального знаку й істинної духовної сутності» [1, с. 68]. Навіть коли вони Сванн одружується з жінкою і кохання до реальної Одетти, яку він щодня бачить, уже не має (або його й ніколи не було), його тримає думка про давню асоціацію, в якій минуле нероздільно поєдналося з теперішнім: «Фраза Вантейля продовжувала асоціюватися у Свана з його любов'ю до Одетти. Він ясно відчував, що любов ця була суто внутрішнім переживанням, якому не відповідало ніяке зовнішнє явище» [12, с. 280].

Із Вантейлевою фразою пов'язане кохання і юного оповідача Марселя до Альбертини. З-поміж групи схожих між собою дівчат Марсель почав виокремлювати Альбертину, коли її риси стали

для нього самостійними знаками, що пов'язувалися саме з індивідуальністю дівчини. Одним із таких знаків стала мушка на її обличчі, яка асоціативно пов'язалася з сонатою: «І ось подібно до фрази з Вантейлевої сонати, яка мене зачарувала і яка волею мого спогаду блукала між анданте і фіналом, аж поки до моїх рук потрапила партитура і я знайшов її і закріпив для неї у моїй пам'яті місце для скерцо, мушка, що уявлялася мені то на щоці, то на підборідді, нині назавше зупинилася на верхній губі, під носом» [13, с. 366].

Як і Сванн, Марсель тонко відчуває мистецтво. Як і Одетта Сванна, Альбертина з першого погляду не приваблює Марселя. Проте хлопець у неї врешті закохується [9, с. 219]. Між долями Сванна й Марселя ми бачимо не просто паралелі. Оповідач починає ототожнювати свій досвід із досвідом одного з важливих для себе людей. Спогади стирають реальність: Марсель не завжди впевнений у тому, чи справді відбувалося те, що йому згадується. Спогади накладаються, заплутуючи час. «Ніби музична фраза, яку Сванн чув у сонаті Вантейля і яку Марсель впізнає в септеті, відчуття, спогади і навіть забування непомітно переходять від одного персонажа до іншого, і ці переноси порушують час твору, вносячи в нього механізм повторювання» [5, с. 96], – так інтерпретує цю подвоєність сюжетного елемента Жерар Женетт.

М. Пруст створює світ, просякнутий мистецтвом, але мистецтво те він сам і творить. Так, знаменитої Вантейлевої сонати в реальності поза твором не існує, як не існує і самого «композитора з трагічною долею» [11, с. 107], хоча не один дослідник ламав собі голову над тим, хто був прототипом Вантейля.

В. Домонтович пише свій роман «Без ґрунту» в 1942–1943 рр., а видає в 1948 р. в Мюнхені. Письменник читав епопею М. Пруста, і цьому є кілька підтверджень. Українського перекладу на час життя В. Домонтовича ще не було, зате був російський: першу частину епопеї – «На Сваннову сторону» – було видано 1927 р. в перекладі Адріана Франковського. Крім того, український письменник володів французькою мовою, про що пише Юрій Шевельов у статті «Шостий у гроні» [15, с. 854] та сам Віктор Петров в есеї «Болотяна Лукроза», де зазначає, що в 1922–1923 рр. він був викладачем французької та німецької мов [8, с. 294]. У романі «Дівчина з ведмедиком» є згадка про М. Пруста [3, с. 141], а історія з Другою, «екстатичною» симфонією Шиманівського дуже нагадує історію з Вантейлевою сонатою.

Як і М. Пруст, В. Домонтович вводить у текст вигадані історичні постаті, які справляють враження справжніх. Таким є геніальний архітектор Степан Линник, чий образ виписано настільки яскраво, що не виникає сумнівів у реальності цієї постаті. Проте він – витвір автора. Натомість композитор, чия симфонія звела двох героїв, про яких буде далі мова, Кароль Шимановський (1882–1937) існував насправді, народився і прожив деякий час в Україні, хоча його вважають польським композитором. Саме в Україні була створена його Друга симфонія, про яку пише В. Домонтович. Прототипом героя Шимановського у романі є Микола Зеров, «типовий професор ще з передреволюційних часів» [4, с. 129]. А риси Софії Зерової, дружини Миколи Зерова, з якою Віктор Петров одружився наприкінці 1950-х, втілені у вишуканій співачці, дружині Шимановського, Ларисі Сольській.

Ростислава Михайловича споріднює зі Сванном тонке розуміння мистецтва. Герой В. Домонтовича – професор, вивчає архітектуру, навколо якої зав'язані події роману «Без ґрунту». Але образ Лариси Сольської дуже далекий від образу Одетти де Кресі. Лариса – талановита співачка, *femme fatale*, емансипована жінка, сильна особистість: «В ній усе надзвичайно просте! Можливо, що ця вишукана мистецька простота є найголовніше в тому враженні, яке лишається від неї» [4, с. 112].

Їхня зустріч відбувається випадково, на вулиці. Ростислав Михайлович впізнав у незнайомій йому жінці «свою добру приятельку» [4, с. 108] і помилився. Проте обличчя Лариси йому все одно видається знайомим. За прикладом того, як Марсель намагався зрозуміти, пригадати, що криється за «мадленками», Ростислав Михайлович упродовж кількох сторінок робить непрості ментальні й емоційні зусилля, щоб пригадати, «чому ця незнайома жінка, яку я зустрів оце тут, на порозі церковного притвору, здалася мені за першим же враженням од неї такою несподівано знайомою» [4, с. 110]. Одне за одним він заперечує припущення: вона не є ні «сусідкою по столу, пляжу, в черзі до ванн» [4, с. 111], ні студенткою в Інституті, ні випадковою знайомою з театру. «Я продовжую свої блукання в темних лабіринтах пам'яті, даремно сподіваючись натрапити на кінчик Аріядної нитки, яка б вивела мене з цих проваль» [4, с. 111]. Він міркує про «жіночий портрет у мистецтві» [4, с. 112], який йому могла б нагадувати ця жінка (згадаймо, що елемент подібності Одетти з картиною є й у М. Пруста: «Сванна вразила її схожість із Сепфоролю,

Іофоровою донькою, намальованою на фресці в Сикстинській капелі» [12, с. 183]).

Автор роману «Без ґрунту» майстерно використовує різнопланові образи, різнорідні асоціації, синестезію, щоб підвести свого героя до того, що розгадку треба шукати не в зоровому, а в музичному образі: «І тут виникла музика! Такт за тактом народжувалася мелодія. [...] Я дивлюся на золоте сяйво волосся цієї жінки, на червоні закаблуки її черевик, на струнку стурбовану постать. І зсередини мене, з глибин пам'яті, з почуття полинної терпкості, з туги, що народилася, не знати звідкіля прийшовши до мене, в останньому напруженні волі, вириваються кілька тактів, дуже прозорих і простих. [...] І тоді, коли з порізаних окремих тактів склалася музична фраза, в мене вже не було жадного сумніву: саме тут, в оцій музичній фразі, – коріння моїх сьогоднішніх шукань, моїх досі до кінця неусвідомлених вражень» [4, с. 113–116]. Ця розлога цитата виразно оприявнює процес пригадування і радість від розгадки, що споріднює фрагмент тексту В. Домонтовича із твором М. Пруста.

Проте В. Домонтович, на відміну від М. Пруста, використовує не лише психологізм у цьому фрагменті, а й гострий сюжетний поворот, чим без шкоди для тексту нехтує французький письменник. Соната, фразу із якої нагадала Ростиславу Михайловичу Лариса Сольська, була написана для неї її ж чоловіком. Цей дивовижний, навіть неправдоподібний збіг доводить до найвищої точки силу асоціації та спорідненості духовної сутності твору із людиною, яка цей твір спричинила.

Кохання між Ростиславом та Ларисою виникло тоді, коли чоловік сам зіграв цей музичний твір для неї. У романі В. Домонтовича немає зайвих деталей, і вибір музичного твору, з яким нерозривно пов'язується Лариса Сольська, теж не є випадковим. Друга симфонія К. Шимановського – один із перших серйозних творів ще молодого композитора, сповнений пристрасті і життєствердності. Саме такий твір якнайкраще описує Ларису Сольську та почуття, які зародилися між двома глибокими особистостями: «Срібні згуки початку симфонії, що говорили про перше кохання, про перші зародки почуття, і тоді ж відразу, уже від самого початку, про грозову повінь пристрасті, про несамовитий шал екстатичного палання, розлились по кімнаті» [4, с. 126]. Їхні почуття палали яскраво, але роман тривав недовго. Це була симфонія двох рівновеликих особистостей.

Родичем згаданого В. Домонтовичем композитора К. Шимановського був Ярослав Івашкевич, польський письменник, який народився і тривалий час прожив в Україні. Одна із його останніх художніх робіт – новела «Сни» (1977) – належить до автотематичних творів, «що повертають роздуми автора до часів молодості» [14, с. 186]. Музика в житті Я. Івашкевича була не менш важливою, ніж література. Музичні мотиви присутні майже в усіх творах польського письменника, і навіть організація його текстів близька до музичної, бо автор за допомогою художніх образів словесності створює музичне полотно світу: «Коли Івашкевич пише про погоду, небо, землю, воду, дерева, звірів та пташок, про сцени і настої щоденного життя, попри виняткову інтенсивну вразливість цього мистецтва пробивається, висвітлюється, вияскравлюється ніби видобуте з тієї матерії світло посвячення, введення в буття і екзистенціальну долю людини» [2, с. 237].

Творчість Я. Івашкевича увібрала в себе тонке світовідчуття М. Пруста, і новела «Сни» слугує яскравим підтвердженням цього. У ній автор безпосередньо звертається до прустівського певича «мадлен», згадка про яке вивільнила у Марселя безодню спогадів, повернула в минуле, яке герой наново витворив: «Хтозна, може, смак того тістечка під назвою “мадлен” відімкнув перед Прустом безкраю прірву часу. Мені здається, це радше саме слово “мадлен” прорвало гатку спогадів» [6, с. 17]. Музична фраза Вентейля слугує для Сванна ланцюгом, що прив'язує його до минулого, не відпускає від нього давно зав'язле кохання. Пісня у Я. Івашкевича – навіть не пісня, а слово, яке одразу витягує з пам'яті спогад про пісню, – є тією «мадленкою», що змушує картини минулого наново народитися для героя. Асоціації героя є інтелектуально наснаженими і діють у двох напрямках, які, проте, приводять до однієї цілі: 1) спершу герой помічає недосконалість перекладеного речення «Лілові сни в малих дзбанках стояли на вікні» [6, с. 17], а далі згадує про рослину сон-траву, яка в мить переносить його в Пущу-Водицю, де він провів дитинство; 2) слово «сни» одразу нагадує про пісню «Die Träume» з опери «Трістан та Ізольда» Ріхарда Вагнера, яку в тій-таки Пущі-Водиці виконувала під акомпанемент фортепіано Ліза, донька родини С., в якій жив герой.

Пісня «Сни» має цікаву історію написання, про яку побіжно згадує в оповіданні Я. Івашкевич: «“Сни” Вагнера – “Die Träume” – чудовна

млиста Пісня ночі постала з чистих, не перетворених ще тем “Трістана” та присвячена Матильді Весендонк в найвищій пориві Вагнерівого кохання» [6, с. 17]. Саме Матильда Весендонк і написала вірш про сни, який Ріхард Вагнер поклав на музику. Легендарною стала історія про те, що саме любовний трикутник із Вагнера, Матильди та її чоловіка став поштовхом для написання опери «Трістан та Ізольда», де двоє закоханих не можуть бути разом через майбутнє весілля Ізольди з королем.

Своєрідний любовний трикутник (навіть квадрат) є і в оповіданні Я. Івашкевича. Роман закоханий у свою кузину Лізу, яка збирається вийти заміж за старшого від неї на дев'ять років Казя. Дія відбувається ввечері перед весіллям. Почуття юного хлопця змальовано з надзвичайною зворушливістю, в описі відчувається авторська симпатія до нього. Проте справжня драма розгортається між зарученою Лізою і її кузенем Стасем. Із властивою Я. Івашкевичу психологічною витонченістю показано символічний момент розкриття їхніх почуттів одне до одного, яке відбувається під час виконання Лізою пісні з опери Вагнера: «І я дивився на Лізу. Не була гарна. Але коли так стояла нерухомо, обернута профілем до мене, можна було придивитись до її незвичайної постаті. Була струнка, як деревце, свіжа, мов ті квітки, котрі прийняла з рук панни Ставро, і на обличчі її запалав такий самий рум'янець, як на щічках Стася [...]. І ясно було, що Ліза співала, ні до Казя, ні до Романа, ані до пані Ставро – співала до вічного коханого, котрий разом зі снами й квітами ожив у її грудях» [6, с. 24].

Ця пісня в новелі є реквіємом – реквіємом нездійсненого кохання між двома молодими людьми та реквіємом загубленого таланту Лізи, яка вже не зможе займатися музикою після заміжжя і переїзду в інше місто. Для дівчини життя в батьківському домі зі звичними порядками й рідними людьми поряд завершується, так само як для автора повісті завершився український період, який припав на його дитинство й молодість і сформував його як письменника. Новела наснажена запахами, кольорами, що створюють легку пелену сну, в якому впродовж усього твору звучить безсмертна музика Вагнера. Вдавшись до використання прийому пригадування М. Пруста, Я. Івашкевич створив стилістично інакший, але духовно близький йому твір у польській літературі.

Марсель Пруст, В. Домонтович та Ярослав Івашкевич є одними з найвизначніших представників своїх національних літератур. У проаналізованих творах стрижнем є музика, яка оживає, надає текстам нового звучання і підносить можливості літератури на якісно інший рівень. Стилістично ці три автори дуже різняться, проте і В. Домонтович, і Я. Івашкевич збагатили українську й польську літератури художніми прийомами М. Пруста та його відкриттями у сфері філософії пам'яті. Кожен із проаналізованих авторів у свій спосіб показав, як мистецтво може впливати на тих, хто вміє його відчувати. Розглянуті твори доводять потужну взаємодію різних національних літератур, унаслідок якої письменники запозичили певні прийоми та мотиви і так

майстерно їх перетворили, що написані ними художні твори є не менш вартісними, ніж першотекст.

Про кохання і музику писали не лише М. Пруст, В. Домонтович та Я. Івашкевич. В українській літературі ми маємо приклад Мавки і Лукаша з «Лісової пісні» Лесі Українки, а пізніше – Марусі Чурай із однойменного роману у віршах Ліни Костенко («Нерівність душ – це гірше, ніж майна», – цю ідею проносить крізь текст поетеса). Музичний образ є менш предметним і більш складним для інтерпретації, ніж будь-який інший образ мистецтва. Проте він накладає сильніший відбиток на людську асоціативну пам'ять. Із музики часом народжується і кохання.

### Список літератури

1. Делез Ж. Марсель Пруст і знаки / [пер. с фр. Е. Соколов]. Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. 186 с.
2. Дмитренко Н. Музика в художньому полі Ярослава Івашкевича. *Київська старовина*. 2009. № 5–6. С. 234–249.
3. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком : роман ; Болотьяна лукроза : оповідання та нариси. Київ : Критика, 2000. 412 с.
4. Домонтович В. Спрага музики : [вибрані твори] / упор. Віра Агесва. Київ : Комора, 2017. 446 с.
5. Женетт Ж. Фигуры. В 2 т. Том 1–2. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1988. 944 с.
6. Івашкевич Р. Сні / [пер. з пол. В. Гуменюк]. *Всесвіт*. 2000. № 9–10. С. 17–24.
7. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации : [сборник] / ред., сост. И. И. Никольской, Ю. В. Крейниной. Москва : Советский композитор, 1984. 256 с.
8. Київські неокласики / упоряд. Віра Агесва. Київ : Факт, 2003. 351 с. (Українські мемуари).
9. Моруа А. Марсель Пруст. Моруа А. *Литературные портреты*. Москва : Прогресс, 1970. С. 203–229.
10. Наливайко Д. Суб'єктивна епопея Марселя Пруста. Пруст М. *У пошуках утраченого часу*. Київ : Юніверс, 2005. С. 341–347.
11. Носенко Б. Символізм музичної фрази Вентеїля в романі «На Сваннову сторону» Марселя Пруста. *«Дні науки філософського факультету – 2015»*, Міжн. наук. конф. (2015; Київ) : [матеріали доп. та вист.]. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2015. Ч. 5. С. 106–109.
12. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Т. 1 : На Сваннову сторону / [пер. з фр. А. Перепадя]. Київ : Юніверс, 1997. 365 с.
13. Пруст М. У пошуках втраченого часу. Т. 2 : У загінку дівчатків / [пер. з фр. А. Перепадя]. Київ : Юніверс, 1998. 431 с.
14. Сухомлинов О. Ярослав Івашкевич: митець народжений Україною. *Київські полоністичні студії. Gente Ruthenus Natione Polonus*. Т. X. Київ, 2008. С. 179–187.
15. Шевельов Ю. Вибрані праці. У 2 кн. Кн. II. Літературознавство / упоряд. І. Дзюба. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2009. 1151 с.

### References

- Aheieva, V. (Ed.). (2003). *Kyivski neoklasyky*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
- Deleuze, G. (2014). *Marsel Prust i znaki*. Sankt-Peterburg: Aleteyya [in Russian].
- Dmytrenko, N. (2009). Muzyka v khudozhnomu poli Yaroslava Ivashkevycha. *Kyivska starovyna – Kyiv antiquity*, 5–6, 234–249 [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2000). *Divchyna z vedmedykom : roman ; Bolotiana lukroza : opovidannia ta narysy*. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
- Domontovych, V. (2017). *Spraha muzyky*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
- Genette, G. (1988). *Figury*. (Vols. 1–2). Moskva: Izd.-vo im. Sabashnikovyykh [in Russian].
- Ivashkevych, Ya. (2000). *Sny* (V. Humeniuk, Trans.). *Vsesvit*, 9–10, 17–24 [in Ukrainian].
- Morua, A. (1970). Marsel Prust. In *Literaturnyye portrety* (pp. 203–229). Moskva: Progress [in Russian].
- Nalyvaiko, D. (2005). Subiektivna epepeia Marselia Prusta. In Prust, M. *U poshukakh utrachenocho chasu* (pp. 341–347). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
- Nikolskaya, I., & Krejnina, V. (Eds.). (1984). *Karol Shimanovskiy: vospominaniya, stati, publikatsii*. Moskva: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Nosenok, B. (2015). Symvolizm muzychnoi frazy Venteilia v romani “Na Svannovu storonu” Marselia Prusta. *Mizhnarodna naukova konferentsiya (2015; Kyiv)* (pp. 106–109). Kyiv: Vydavnycho-polihrafichnyi tsentr “Kyivskiy universytet” [in Ukrainian].
- Prust, M. (1997). Na Svannovu storonu. In *U poshukakh vtrachenocho chasu* (Vol. 1). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
- Prust, M. (1998). U zatinku divchat-kvitok. In *U poshukakh vtrachenocho chasu* (Vol. 2). Kyiv: Yunivers [in Ukrainian].
- Shevelov, Yu. (2009). Literaturoznavstvo. In *Vybrani pratsi* (Vol. 2). Kyiv: Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Sukhomlynov, O. (2008). Yaroslav Ivashkevych: mytets narodzhennyi Ukrainoiu. In *Kyivski polonistychni studii. Gente Ruthenus Natione Polonus* (Vol. X, pp. 179–187). Kyiv [in Ukrainian].



M. Snizhynska

### MARSEL PROUST, V. DOMONTOVYCH AND YAROSLAV IVASHKEVYCH: MUSIC THAT GENERATES LOVE

*The article describes the interaction of national literatures on the material of two volumes of the epic "In Search of Lost Time" by Marcel Proust, the novel "Without Foundation" by V. Domontovich, and the story "Dreams" by Yaroslav Ivashkevich. The object of study is the motif of a musical work associated with love lines in the analyzed texts. Within the methodological framework of comparative studies, theories of intertextuality, intermediality, and biographical method, the study attempts to explain how Marcel Proust depicts the influence of music on the state and feelings of a hero; how a musical motif from a Proust novel was borrowed by V. Domontovich and Y. Ivashkevich, modified, and introduced into their literary texts. In Proust's novel the plot element is a phrase of the composer Vinteuil. The music phrase gives birth to Swann's love for Odette without his will. At the structural level, the mark of music is imposed on a woman's sign, and in the character's consciousness, these signs cannot be distinguished. In the novel "Without Foundation," V. Domontovich introduces Karol Shimanovsky's Second Sonata, which becomes the reason for the emergence of love between Rostyslav Mykhailovych and Larysa Solska. The author uses Proust's method of recollection by association and supplements it with synesthetic images. Y. Ivashkevych's story "Dreams" is dedicated to the early Ukrainian period of the Polish writer's life. The author enters into the text a reference to M. Proust. The center of the story is Richard Wagner's song "Die Träume" and the story of its appearance, which becomes a factor in the plot of the work. In all these analyzed texts human sensitivity to music is also important as is the musical image itself. Research on the musical image in the works of M. Proust, V. Domontovich, and Y. Ivashkevych shows the powerful interaction between French, Ukrainian and Polish literatures and their thematic and figurative affinity.*

**Keywords:** national literature, musical motive, borrowing.

Матеріал надійшов 29.07.2019