

ФАБУЛЬНИЙ І СЮЖЕТНИЙ ЧАС РОМАНУ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА “УЛІСС”

Проблема художнього простору та часу піднімалася ще Г. Лессінгом у відомому трактаті “Лаокоон”; все ж розбіжності у науці стосуються саме категорії художнього часу, вивчення якого активно розпочинається на початку ХХ століття, що спостерігається в працях західних дослідників (П. Рікер, Н. Фрай, Р. Барт, Ж. Женетт), в роботах радянських науковців (М. Бахтін, Д. Ліхачев, О. Фрейденберг, Є. Мелетинський та ін.). З часом, а не з простором, пов’язують літературу й Б. Успенський [8] та Н. Гей, бо “саме з часом виникають найглибніші сутності світу – його кінцевість і безкінечність, буття та небуття. Час завжди був присутнім в словесному образі як безпосередня даність цього образу” [3, 259]; натомість, за М. Бахтіним, найважливішим завданням художника виявляється “вміння бачити час, читати час в просторовому цілому світу” [2, 204-205].

Час традиційно сприймається в літературі як розгортання фабули та сюжету (термінів, уведених формалістами Б. Томашевським, В. Шкловським та ін.). Як матеріал фабула повинна передувати сюжету, породжувати, будувати його з себе; сюжет народжується як заперечення фабули, змінюючи її знаки на протилежні, копіюючи кожний її прийом у дзеркальному відображенні, позбавляючись “правильності” фабули дивними аномаліями сюжетного розгортання. Дослідники питань художнього часу визнають, що без фабули нереально “уявити собі процес художньої творчості”, “зрозуміти, естетично засвоїти результат цього процесу – твір” [6, 143], а російський науковець В. Руднев переконаний, що “поняттю фабули ніщо не відповідає ні в реальності, ні в мові, яка описує цю реальність” [7, 146].

Теорія оповіді (нараторологія) зазвичай виходить з опозиції “історія” (чи диєгезис) та “оповідь” (дискурс), тобто на рівні історії відбуваються події, а на рівні дискурсу про них розповідається; і, як вказує автор трактату “Оповідний дискурс” Ж. Женетт, на теорію якого ми здебільшого у дослідженні посилаємось, “оповідний дискурс може існувати остільки, оскільки вона (оповідь. – Т.М.) розповідає певну історію, за відсутності якої дискурс не є оповідним” [4, 66].

Незважаючи на розмаїття літературознавчих розвідок стосовно творчого здобутку Джойса, у “тіні” залишаються деякі моменти, які характеризують просторово-часову організацію творів майстра. В даній статті ми робимо спробу дослідити співвідношення між часовим порядком послідовності подій в історії та часом їх розгортання в “Уліссі”, а також різні комбінації вказаних часів (“оповідні рухи”), що дозволить глибше осмислити художню природу роману.

У джойсовому романі “одного дня” послідовний часовий ряд руйнується, а сам час виступає лише як компонент психологічного буття людини. Відбір окремих епізодів визначається естетичними намірами автора, звідси стискання чи розширення сюжетного часу. В основі сюжетного часу лежить образ шляху (дороги), що в символічній формі втілює життєвий шлях протагоніста, який проходить низку випробувань. Цей просторовий образ реалізується в системі розгорнутих метафор і порівнянь, регулярно повторюваних у тексті, й формує мотив руху. Мандрі Блума – це десять років, проведені в блуканнях хоробрим Одиссеєм, “переведені” в години, в результаті чого буденний час міфологізується. Слід додати, що повсюдний потік свідомості в оповіді створює явне протиріччя між об’єктивно вимірюваним часом та його суб’єктивним сприйняттям. Співвідношення вісі розповіді й вісі описуваних подій породжує часові зміщення. Такі часові зміщення, порушення часової послідовності, переключення темпоральних реєстрів особливо наочні в “Уліссі”. Р. Барт вважає, що є всі підстави вважати зсув часової послідовності причиною руху сюжету, тоді можна припустити – “сюжетні тексти виникають внаслідок систематично допущеної логічної помилки” [1, 398].

В “Уліссі” у виборі точки відліку (Дублін 1904 року) проявляється суб’єктивне розуміння конкретної людини, нації, історичного процесу, тобто авторський час. Події на макрорівні хронологічно впорядковані, що дає змогу прослідкувати “еволюцію” акторів та одного дня. Точна дата дії неодноразово вказується в романі, наприклад, в розділі “Циклопи”: “І був день шістнадцятий волоокої богині” [9, 322]; в “Биках Сонця”: “Отже, четвер, червня шістнадцятого дня” [9, 396]; в “Евмеї”: “цифра 16” [9, 631]. Дата має й автобіографічну основу, адже саме в цей день, 16 червня, Джойс зустрівся зі своєю майбутньою дружиною. Один день із життя мешканців Дубліна триває з восьмої години ранку до чотирьох годин ранку наступного дня; самий роман займає майже 800 сторінок.

Ретельне прочитання тексту демонструє, що фабульний час є доволі детально представленим; кожний розділ (якщо всі 18 розкласти на хронологічній шкалі) відповідає певній відмітці часу, вказується конкретно, чи натякаючи якою-небудь фразою; п’ятий розділ – єдиний, де час не

вказано. Так, наприклад, в розділі “Телемак”, де починається перша сюжетна лінія, лінія Стівена, Малліган, очікуючи приходу молочниці вранці, обурюється: “Я ж їй сказав – прийти на початку дев’ятої” [9, 12]; учень Стівену у другому розділі: “О десятій хокей, сер” [9, 26]; на одинадцяту годину повинні вказувати слова – “полуднева дрімота” [9, 42]. Раптово сюжетна лінія Стівена немов розчиняється, й з четвертого розділу починається друга лінія – Блума. Початок свій вона бере також о восьмій, таким чином час повертає назад; зі Стівеном читач зустрінеться побіжно у шостому розділі, його лінія переривається. Дружина Блума, очікуючи свого коханця, не залишить своєї кімнати цілий день. Вона ще себе “проявить” в потоці свідомості, в останньому розділі (понад 40 сторінок), а так її фігура майорить у вікні впродовж роману.

При доволі чіткій хронологічній послідовності фабульного часу, роман можна було б представити таким чином: вихід з дому – 1 розділ (Стівен), 4 розділ (Блум), зрада Моллі – 11 розділ, зустріч батька з сином – 15 розділ, повернення додому – 17 розділ. Для Блума внутрішнім початком відліку часу виступає подія, яка оцінюється ним як найбільш важлива – зустріч Моллі й Бойлана – це створює перцепційний час протагоніста. “Час дня” поділяється ним на “час до цієї події” та “час після неї”. В романі існують часові показники пов’язані з побутовими орієнтирами. За їх допомогою створюється повсякденний побутовий час: початок дня, ранок, сніданок, обідня перерва тощо; акцентується увага на зажуреності героїв в життєвому вирі.

Характерними для мікрорівня “Уліссу” стають різного роду порушення наратологічного порядку. Наприклад, поділимо певний уривок тексту на частини та позначимо їх буквами, відповідно до місця в історії. Так, в одному з фрагментів “Лестригонів” представлено зовнішній аналепсис у роздумах Блума, оскільки вся тривалість залишається поза довжиною первісної оповіді: А) Гонки сьогодні. Б) Скільки ж років з тих пір? В) У той рік, коли помер Філ Гілліган. Ми жили на Ломбард Стріт. Г) А я, Г) постривай: Г) я був у Тома. Д) До Хіллі я влаштувався в той рік, коли одружилися. Е) Шість років. Є) Десять років: він помер в дев’яносьчетвертому так все вірно Ж) велика пожежа в Арнотта. Вел Діллон був тоді лорд-мером. З) Обід в Гленкрі. Й) Радник Боб О’Рейлі вилив собі портвейн у суп ще до того, як И) всі почали. Та давай Боббоб хлебтати за покликком внутрішнього радника. К) Весь оркестр приглушив. Л) За те що вже нам дісталось М) будьмо Богу ми” [9, 155]. Тут дальність анахронії займає десять років, з амплітудою в півсторінки. Всі ці сегменти відносяться до основних позицій історії, які хронологічно можна оформити в такому порядку: 1) гонки сьогодні; 2) сумніви; 3) минуло десять років; 4) вдячність. Отже, остаточний вигляд оповідного дискурсу буде таким:

А(1) Б(2) В(3) Г(3) Г(2) Д(3) Е(3) Є(3) Ж(3) З(3) И(3) Й(3) К(3) Л(3) М(4)

Можна зустріти сегменти зі зворотнім напрямком подачі інформації. Реченням такого типу буде: “По набережній попрямував Ліонемопольд, противний Генрі з листом до Мейді, з принакностями гріха з дрібничками для Рауля з мітим псу хвоста крокував Польді” [9, 288], де зібрані найпомітніші мотиви, які зустрічалися в оповіді раніше. Важливим засобом проявлення оборотності художнього часу стає ретроспекція. Ретроспекція виступає ще й як засіб розкриття в тексті його імпліцитного змісту – підтексту.

Аналепсиси зустрічаються в “Уліссі” регулярно, їх навіть можна поділити на декілька класів: 1) той часовий рівень, відносно якого анахронія визначається – первісна оповідь; 2) часовий рівень всередині первісного – вторинна оповідь. У вищезгаданому уривку аналепсиси виходять за часові рамки 16 червня 1904 року. Такого типу зображення ще має назву зовнішнього аналепсису (наприклад, Блум про себе “Я був тоді щасливішим. Хоча чи я то був? А зараз я чи я це? Двадцять вісім мені було” [9, 168]). Аналепсиси дають можливість порівняти події за принципом контрасту, що виявляється одним із засобів характеристики героя. Блум розмірковує про щастя, яке покинуло його багато років назад, а часова дистанція говорить про “еволюцію” героя. Спостерігаються коли-не-коли й внутрішні аналепсиси: “Повний місяць був в ту ніч коли ми в неділю два тижні тому значить точно зараз повний місяць” [9, 168]. Пролептичні речення зустрічаються зрідка в оповіді: обговорення Стівена Малліганом і Хейнсом “десять років, – зі сміхом промовив він (Малліган. – Т.М.), жуючи. – Ось через стільки він що-небудь напише” [9, 249].

Певним типом анахронії визначається пам’ять, саме як її аналептичний різновид, за Н. Копистянською – “асоціативна ретроспекція” [5]. На переконання історика філософії Л. Колаковски, однією з функцій пам’яті, сформульованої наприкінці ХІХ – початку ХХ століття, виявляється “її сильна, активна й ненавмисно руйнівна сила. Цій діяльній, динамічній пам’яті під силу дібратися до еґо, яке Бергсон назвав би “поверхнєве “я” – далеке від “глибинного” [10, 17]. Стосовно Джойса авторитетний дослідник Ф. Сенн стверджує, що в письменника “політ років” поступився місцем “поток життя”, оскільки автор “зобразив пам’ять потоком чи відповідно “поток свідомості” [13, 33]. Пам’ять дозволяє минулому проникати у теперішнє, залишатися активним і впливовим, ніж бути схованим десь далеко, в “глибинах”; минуле дає відчуття тривалості, наповнює знанням. А. Бергсон стверджував, що “тривалість – безперервний плін

минулого, яке уїдається в майбутнє й розбухає по мірі руху вперед. Через те, що минуле збільшується безупинно, то немає меж в його накопиченні. Пам'ять – це не здатність відкладати спогади у шухляду, чи записувати у журнал. ... Насправді, минуле зберігається саме, автоматично. Можливо, воно прямує за нами, в усій повноті, в кожен мить; все, що ми відчули, подумали й побажали в ранньому дитинстві – там, перехиляючись над теперішнім, що збирається об'єднатися, тиснучи на свідомість, яка охоче залишить його за своїми межами” [цит. за: 12, 31]. Для Бергсона поняття часу виявляється синхронним, тут минуле, майбутнє, теперішнє – взаємопов'язані; минуле не залишається незмінним. У романі Стівен Дедал дає Джону Еглінтону доволі викривлене пояснення бергсонівського взаємозв'язку часів, виступаючи в бібліотеці з приводу впливу минулого на творчість Шекспіра: “У хвилини найбільшого піднесення, коли зі слів Шеллі, наша душа немов полум'яніюче вугілля, зливаються воедино, той, ким я був, ким я є, й той, ким, можливо, мені, доведеться бути. У майбутньому, яке є сестрою минулого, я, мабуть, знову побачу себе тут, сидячи як тепер, але тільки очима того, ким я буду тоді” [9, 194].

Бергсон і слідом за ним Джойс представляють такі моменти, коли свідомість відкрита більш природному сприйняттю часу та його сутності. Такі “моменти”, основні для філософії Бергсона, домінують у Стівена в “Портреті митця замолоду”; для Бергсона – це не просто низка моментів, а можливості для інтуїтивного сприйняття тривалості, окремі, особливі шляхи для усвідомлення справжньої природи часу, схожі на епіфанії Джойса.

В “Уліссі” представлена й “текстова” пам'ять, а також така модель мислення, коли відбувається втручання мимовільної, метаперсональної пам'яті. Для цілісного сприйняття дійсності така “текстова” пам'ять представляє в синхронній демонстрації подібності й збіги в паралельних сюжетних лініях Стівена та Блума. Наприклад, коли хмара накриває Стівена в “Телемахіді”, в “Каліпсо” ця ж хмара накриває Блума, читач дізнається в “Ітаці”, що герої одночасно звернули увагу на хмару, яка плывла над головою та в обох викликала болісні відчуття.

Часові співвідношення між текстом і зображуваними в ньому подіями розглядається також з точки зору тривалості. Посилаючись на Ж. Женетта [4, 124], ми виділяємо такі форми оповідного руху, які виявляються за допомогою різних співвідношень часу історії та часу оповіді: 1) резюме (де час оповіді менше ніж час історії) найбільш яскраво проявляється як засіб переходу між сценами, наприклад, у “Блукаючих Скелях”. Через домінування потоку свідомості у текстовій канві, а відтак стрибків думок героїв, насиченість різного роду інформацією, можна помітити речення-резюме в окремих уривках як підсумок окремих днів, місяців або років без деталізації: “П'ять місяців. Молекули всі замінюються. Я вже інший я. Не той, що позичав фунт. Невже? Але я, ентелехія, форма форм, зберігаю я завдяки пам'яті, адже форми невпинно змінюються” [9, 189]; 2) пауза – зупинка в історії, позачасовий опис. Наприклад, в “Навсикаї” (це вставна частина “Уліссу”, яка ретардує хід фабульного часу) опис зовнішності та характеру Герті Макдауелл гетеродієгетичним наратором в екстрадієгетичній ситуації, причому сама вона виявляється фокальним персонажем; 3) еліпсис – часу зображуваних подій не відповідає відрізок часу оповіді: Стівен опиняється на березі Сендімаунт, але яким чином він туди потрапив, доводиться лише здогадуватись. Часу, який минув з кінця другого розділу, вочевидь недостатньо, щоб дістатися туди пішки; 4) сцена – повна еквівалентність фабульного часу та сюжетного, переважає в основному в діалогах.

Суттєвою ознакою в характеристиці фабульного та сюжетного часу виявляється повторюваність. Остання може бути ітеративною, наприклад, інформація про чоловіка місіс Пьюрфой – “підносить їй щорічно один і той самий сюрприз” [9, 161]. Через повторюваність зображення, тим більш демонстрацію різних перспектив, може створюватися стереоскопічне бачення, як в описі смерті батька Блума. Іншим видом повторюваності слугує підрахунок часу й вказівка на час майбутньої зустрічі Моллі з коханцем, що не тільки слугує певним анонсом майбутнього, а й створює для читача ефект очікування: “ще ні. Вона сказала у четвертій” [9, 260]; “вона о четвертій” [9, 264]; “ще ні. О четвертій вона. Хто сказав четверта?” [9, 265]; “годинник зашипів. ... Зозуля закувала. ... Пробили. Для мене. – Це скільки пробило? – спитав Буян Бойлан. – Чотири? Години” [9, 266]; “чотири” [9, 267]. Кризовий, екстремальний час для сімейного благополуччя та внутрішньої рівноваги перетворюється на час неминучого “порогу” (класичний зразок бахтінського “порогу”). Нагадуванням про візит Бойлана стає використання мотиву їзди в колясці: “по Бейчлорз-уок, підстрибуючи їхав безтурботний холостяк Буян Бойлан” [9, 269]; “повз ананасних льодяників Грема Лемона, повз слона на вивісці Елверн, деренькочучи, бігла коляска” [9, 272]; “коляска подзенкує” [9, 273]; “котиться, побрязкуючи, радіє” [9, 274].

Зустрічається в “Уліссі” й затримка, уповільнення часу. Нарешті, коли дві сюжетних лінії Блума й Стівена перетнулися, в чайній, о першій ночі, – героям немає про що говорити. Цей розділ, з понад 50 сторінок, побудований на плутаній мові стомленої свідомості не стільки кожного героя, скільки наратора, що уподібнюється до них. В тексті заплутаних думок, в яких слова повторюються, основним мотивом стає повернення; тут знову пригадуються всі моменти дня, що

засвідчують слова наратора – “історія повторювалась з деякою відмінністю” [9, 655]. Спостерігається у розділі змішаний аналепсис, оскільки існує часова область до первинної оповіді, яка підтверджується словами “позавчора”, “завтра” й сама первинна оповідь (оскільки романна дія почалася ще о восьмій ранку, а вже більше дванадцяті): “ – О котрій годині ви обідали? – поцікавився він (Блум. – Т.М.) в худющої фігури та стомленого, хоча й без зморшок, обличчя.

– Колись вчора, – відповідав Стівен.

– Вчора! – вигукнув Блум, але потім згадав, що вже наступило завтра п’ятниця. – О так, ви хочете сказати, що вже більше дванадцяті.

– Отже, позавчора, – уточнив себе Стівен” [9, 656].

Уповільнення часу, майже повне його анулювання виявляється у структурі-катехизисі в “Ітаці” – мінімально оповідній, в котрій представлена серія питань відповідей. З приводу цього дослідник Ч. Пік зауважує, що це “звичайно не є оповідним методом; вона передбачає статичну ситуацію, що розглядається та аналізується, ніж розгортає об’єднану серію подій” [11, 283].

Для свідомості звичайної людини час переживається, може бути суб’єктивним: він може розширюватись й ущільнюватись, він може зупинятись та нести, він здається кінцевим, та, нарешті, час може бути неоднорідним. Так відбувається і з героями Джойса; потік думок повертає Блума до минулого життя, коли був сімейний затишок і радість. Ця “оаза” несподівано переривається словами – “Щасливі дні. Щасливіші тоді” [9, 155], і знову герой мчить у думках, перебираючи події минулого; раптом зупинка – фраза, яка узагальнює, резюмує все раніше продумане Блумом – “Потік життя” [9, 155]. Текст знову летить далі, намагаючись рухатись разом із думками Блума. На цей раз з’являється еліпсис: “Як звали того хлопця, схожого на священика, який ідучи постійно дивився крадькома на наші вікна?” [9, 155-156]. Саме речення та наступні за ним жодним чином не пояснюють, ким може бути цей чоловік, чому він не названий, чи взагалі знайомий він Блуму. Відбувається певний розрив послідовності, який все ж змушує звернути увагу на існування динаміки в русі оповіді. Герой відхиляється від попереднього хронологічного прямування, зосередившись на людині (чергова скалка в пам’яті), яка має деяке відношення до його дружини. Слід зазначити, що попередні спогади не готували жодних підстав для появи Бартелла Д’Арсі. Кожна синтаксична одиниця, яка “розчленовує” оповідь, підтверджує, що напрямок думок Блума, чи сама оповідь, відхиляється без будь-якого обмеження від традиційної послідовності.

Таким чином, характерною особливістю роману стає “дефабулізація”, де спостерігається значне послаблення ролі фабули у творі, коли вже не подійний ряд організує художній світ роману, а його сюжетне відбиття в різних точках зору, діалогах, спогадах, що не тільки гальмують рух фабульного часу, але й призупиняють його. Одночасно відбувається скорочення фабули до окремого мотиву, який організує твір у ціле, а також його сюжетна розробка; сама оповідь розгортається у системі інтертекстуальних відносин, створюючи особливу знакову реальність. В “Уліссі” спостерігається домінування сюжетного часу, що виступає засобом структурування та організації художньої дійсності; такий час утворюється засобами композиції із фактичного матеріалу, конституюється шляхом моделювання різних зв’язків дійсності та вибирає психологічні глибини складної особистості, десятиріччя життя й різні епохи. Структура сюжетного часу роману характеризується наявністю в ньому різних рівнів і форм. Сюжетний час вирізняється зворотністю, суб’єктивністю, багатовимірністю, здатністю розтягатися й розширюватися, присутністю в ньому часових світів героїв – екзистенційного та соціального.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов (перевод с фр. Г.К. Косикова) // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Составление, общая редакция и вступит. статья Г.К. Косикова. – М.: Изд-во Московского университета, 1987. – С.387-422.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С.7 – 180.
3. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стил / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 470 с.
4. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике: в 2 т.: Пер. с фр. / Ж. Женетт; Общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998 – Т. 2. – 470 с.
5. Копистянська Н. Жанротворча роль ретроспекції в романі ХХ сторіччя // Нонна Копистянська. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. –С.178-186.
6. Левитан, Л. С. Сюжет в художественной системе литературного произведения. / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайзгне, 1990. – 298 с.
7. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II / В. П. Руднев. – М.: “Аграф”, 2000. – 432 с.

8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Б.А. Успенский. – М.: Искусство, 1970. – 256 с.
9. Joyce James. Ulysses. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.
10. Kolakowski, Leszek. Bergson. Past Masters. – New York: Oxford University Press, 1985. – 124 p.
11. Peake C. H. James Joyce, the citizen and the artist / C. H. Peake. – Stanford: Stanford univ. press, 1977. – 369 p.
12. Rickard, John S. Joyce's book of memory: The Mnemotechnics of Ulysses / John S. Rickard. – Durham, NC.: Duke University Press, 1999. – 244 p.
13. Senn, Fritz. In Classical Idiom: Anthologia Intertextualis // James Joyce Quartely 25, 1987. – P.31-48.

Анотація. Стаття присвячена специфіці художнього часу роману Дж. Джойса “Улісс”, а саме співвідношенню часу історії та часу оповіді. Виявлено, що характерною особливістю роману є значне послаблення ролі фабули та ускладнення багаторівневої структури сюжету.

Ключові слова: оповідь, фабульний та сюжетний час, мотив, структура.

Summary. The article focuses on the peculiarity of artistic time in James Joyce's “Ulysses”, namely correlation of story time and narrative time. The characteristic feature of the novel is weakening of story role to a considerable extent and complication of multilayered plot structure.

Key words: narration, story and plot time, motif, structure.

УДК 82.02

Мітягіна С. С.

СЮЖЕТНО-ЗМІСТОВНА ПАРАЛЕЛЬ “ОВІД – ХРИСТОС” В РОМАНІ Е. ВОЙНИЧ “ОВІД” ЯК ЗАСІБ ТЕОЛОГІЗАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНИХ ПОГЛЯДІВ АВТОРА

Прагнення українського суспільства до європейської інтеграції робить особливо актуальними дослідження культурних та суспільно-політичних зв'язків між нашою державою та європейськими країнами. З цієї точки зору непересічне значення для вітчизняної культури має вивчення біографії та творчості видатної британської письменниці, перекладача, композитора, авторки всесвітньовідомого роману “Овід” Е. Войнич, творча [10] і суспільна [4, 12] діяльність якої найтіснішим чином пов'язана з Україною.

Не дивлячись на неймовірну світову популярність її головного літературного добутку – роману “Овід”, літературних джерел, присвячених Е. Войнич, украй мало. Як у свій час висловився один із дослідників творчості письменниці І. Катарський, навколо імені Е. Войнич “створився своєрідний зговір мовчання” [5, 3]. В радянський період життя і творчість Е. Войнич досліджували Є. Таратута, Я. Кіріпичев, Т. Шумакова, В. Полек та ін. Нажаль, більшість праць цих авторів страждали певними ідеологічними штампами, притаманними суспільній науці того часу.

Останнім часом інтерес до творчості Е. Войнич почали виявляти переважно російські вчені, серед яких – Н. Ігнат'єва, Т. Дудіна та ін., наукові розвідки яких зосереджені, як правило, на виявленні художніх особливостей творів письменниці. Розглядом релігійно-міфологічних основ створення образу Овода займаються Н. Боровська, яка, стоячи на суто релігійних позиціях, вважає роман “Овід” своєрідним зверненням Бога до самої Е. Войнич [1], і О. Міронов, який доводить, що в романі “Овід” присутній архетипічний сюжет “учитель – учень”, притаманний, зокрема, Євангелію [7].

Новизна нашого дослідження полягає в спробі дослідити паралель “Овід – Христос” у романі “Овід” та виявити засоби її побудови і її роль у вираженні революційних поглядів автора. Хоча присутність даної паралелі в романі очевидна, повноцінних досліджень на цю тему раніше не проводилося. Отже, завдання статті – з'ясувати, за допомогою яких засобів Е. Войнич досягає асоціації Овода із Христом, та у чому полягає мета даної паралелі.

У середині-кінці ХІХ ст. у європейській художній літературі, як і в роботах історичного й філософського характеру, спостерігаються спроби модернізації християнського вчення відповідно до потреб сучасного моменту. Вивчаючи історію християнства для створення нової ідеології,