

**Ключевые слова:** мультикультурализм, пограничье, национальная идентичность, дискурс, цивилизация, культурная пенетрация.

### **Summary**

Creativity Turkish writer Orhan Pamuk is a kind of synthesis of a powerful tradition of Western novels and eastern worldview, and philosophy. Analysis of his works allows us to assert that multiculturalism and cultural borderland are an integral component of the personality of the writer. "Other" is a permanent feature of the art world almost all works of Pamuk. According to the writer, it lost the cultural diversity of Turkey defines the essence of the great Ottoman Empire as a successor to Byzantium.

**Keywords:** multiculturalism, borderlands, national identity, discourse, civilization, cultural penetration.

## **МАРИНІСТИЧНИЙ ТЕКСТ У ЛІТЕРАТУРІ ТА ДРАМАТУРГІЇ**

УДК 82.0Д–84

**Дуркалевич В.В.,**  
кандидат філологічних наук,  
Дрогобицький державний педагогічний  
університет імені Івана Франка

### **“ТАК МОРЕ ДАЛО МЕНІ СВОБОДУ” (ТОПОС ВЕНЕЦІЇ У ПОВІСТІ ІВАНА ФРАНКА “ВЕЛИКИЙ ШУМ”)**

Повість І. Франка “Великий шум” ще за життя письменника потрапила у силове поле діаметрально протилежних рецептивних практик. М. Мочульський писав про те, що “повість скоро після появи її перших глав, почала звертати на себе увагу неприродністю акцій, ситуацій, сцен, малюнком осіб, галюцинаційно-романтичним елементом та сороміцькими словами” [6, 129]. Насторожувала своєю “іншістю” Франкова повість і В. Дорошенко, який зазначав, що “без ґрунтовного прочищення її (повісті “Великий шум” – В. Д.) від нав'язаної хворобою копрології друкувати її не можна було, а Франка нелегко було переконати в конечності тієї чистки” [1, 12]. Особливо негативної оцінки зазнав один із ключових фрагментів повісті – відверте зізнання доньки перед своїм батьком: “І хоча чистка <...> обмежилася усуненням надто вже нецензурних уступів і висловів, – наголошує В. Дорошенко, – проте у повісті все ж полишилися місця, що їх годилося б викинути, наприклад, опис шлюбної ночі старшої Суботівни, яка вийшла за статтєво ненормального графа” [1, 12]. Підкреслене несприйняття повісті “Великий шум” у середовищі тогочасної української інтелігенції зумовлювалася, як можна припускати, домінуванням у її свідомості стереотипу Франка-народника, Франка-суспільника, Франка-борця, Франка-мораліста, Франка-вихователя нації і т.п. У літературознавчих студіях та спогадах його сучасників нерідко можна натрапити на здивування, обурення, співчуття. Адаже експериментування І. Франка,

представлені у його прозі початку ХХ ст., не вкладалися у відомі для широкої публіки стереотипи Франка-“просвітника”.

М. Євшан намагався пояснити феномен Франкової діяльності за допомогою умовного її поділу. Він писав: “З двоякого становища мусимо оцінювати творчість Франка: зі становища історичного, епохи, до якої він належав, і його власного, індивідуального. Не приложивши обох сих мір до тої постаті, – ми не зможемо докладно її зрозуміти і оцінити або дамо неправильну її оцінку і зле її зрозуміємо. Річ в тім, що, беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка – суспільного діяча і Франка – поета, творця. Тут дві вихідні точки для його оцінки всієї сорокалітньої праці” [4, 135]. Концепція “двох людей” не спрацьовує одначе під час спроби прочитання повісті “Великий шум”. Стереотипи “суспільника-оптиміста-передбачуваного” не дозволяють дослідникові помітити своєрідність творчого задуму автора і креативність його розв'язання. Результатом цієї інтерпретаційної тенденції стали рядки статті, у яких підкреслюється залежність на осі автор (емпірична особа) – текст: “Або що се за настрої, в якому Франко писав “Великий шум”, власне, розділи кінцеві тої повісті, які діють на читача як повна грози містична візія? Се настрої неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрої, який находить на душу несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії” [4, 150].

Для М. Мочульського повість “Великий шум” “як цілість показує на упадок творчого духа Франка, але все ж таки, – продовжує він, – деякі картини, як, наприклад, їзда селом на маленькому візочку чортика-Годієри з гострим, лисячим носом, з цапиною борідкою, у брудно-сірому циліндрі, на тлі меланхолійної осінньої природи, або хочби етнографічний, але поетично оброблений опис весілля з велетом-Дум'яком, який ставить собі на долоню дружину й обношує її по весільній хаті, манять наше око, хоч одночасно і непокоять фосфоричними блисками фантазії” [6, 130]. Дразливі моменти “Великого шуму”, на відміну від М. Євшана та В. Дорошенка (“чорна меланхолія”, “спазм”, “нецензурщина”), М. Мочульський сприймає як належне, проявляючи навіть захоплення: “А вже не кажу про грандіозний жахом проймаючий малюнок-галюцинацію кровавого ока і з якою силою, драматизмом, несамовитою поезією вона описана Франком!” [6, 130]. Прихильно поставився до Франкового твору й Г. Хоткевич. Автора “Літературних вражін” вже не влаштовує поверхнева (до кінця не обґрунтована) рецептивна опозиція цікаве–нецікаве, вдале–невдале, зрозуміле–незрозуміле. Він, натомість, сприймає художній світ “Великого шуму” як цілісність, а комунікативну стратегію твору як інакшість, що змушує думати, досліджувати, шукати: “І всім нам, що звикли читати белетристику оптом, за чайком, уривчасто, без мисли, не поважаючи – всім нам нічого не скаже “Великий шум”, окрім от собі поде-куди влучних картин (!). Але той, хто в тиші сумерку, глибоко і співчутливо задумається, то питає себе – якими вершинами літав Франко і якими низинами повзав, і спробує підняти на ті вершини і спуститись в ті низини – тому відкриють ся страшні і, не боючись банальности скажу, криваві картини” [9, 399].

У контексті сучасних франкознавчих студій повість “Великий шум” продовжує функціонувати у неоднорідному рецептивному просторі, який ніби зберігає інтерпретаційні традиції, накреслені ще за життя автора повісті. Новий методологічний інструментарій дає можливість переглянути (реінтерпретувати) повість, однак не дозволяє вийти поза межі дихотомії сприйняття – заперечення. Яскравим прикладом цього явища можна, на нашу думку, вважати дослідження Т. Пастуха “Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум” та М. Легкого “Великий шум” Івана Франка: до поетики модернізму”. Обидва дослідники визнають непересічність та винятковість цієї повісті у прозовій спадщині І. Франка. Але природу непересічності та винятковості вони витлумачують по-різному. У дослідженні Т. Пастуха “розгляд означеної проблематики – це спроба із розумінням та співчуттям простежити у повному обсязі його (І. Франка. – В. Д.) трагічну душевну драму” [7, 26]. Літературознавцеві йдеться про те, щоб “відхилити двері творчої лабораторії письменника й побачити, яку роль відіграє свідоме начало в художній творчості (маємо на увазі, – уточнює нуковець, – гальмуючі впливи та належну мотивацію поведінки героїв) зокрема, так як відбивається душевний стан самого автора на його текстах загалом” [7, 26]. Із подальшого викладу автора видно, що його інтерпретаційна стратегія базується на психоаналітичних твердженнях про те, що художній текст функціонує як проекція окремих невирішених особистісних комплексів письменника чи є результатом хворобливих сублімаційних процесів. Т. Пастух намагається обґрунтувати надмір невмотивованих компонентів тексту, застосовуючи біографічну (етіологічну) модель витлумачення. Він пише про те, що “існують загальні закони художньої творчості, порушення яких із проекцією на діагноз дають змогу говорити про руйнівну дію хвороби” [7, 26]. У статті Т. Пастуха, актуалізується інтерпретаційна схема під назвою “печать недужого духу”. Для Т. Пастуха, так само, як і для М. Євшана, В. Дорошенка, М. Мочульського, Я. Мельник, формування художнього світу детермінується соціобіографічними чинниками, переосмислення яких кидатиме додаткове світло на розуміння ідейно-естетичних особливостей пізніх Франкових творів.

Біографічні й психологічні елементи в інтерпретаційній моделі М. Легкого підпорядковуються концептові модернізму, надаючи хворобливим станам особистості митця конструктивного значення: “Франків модернізм окрім того закорінений глибоко у психіці письменника. 1907 рік – переддень хвороби І. Франка, яка, попри трагедію особистості, стала водночас джерелом для цілої шерехи образів, для адекватного зображення психічних станів, що, зрештою й дало вагомій підставі ввести тогочасну прозу письменника, зокрема його “Великий шум”, у парадигму модернізму” [5, 81]. Зауважимо, що коли інтерпретаційна стратегія Т. Пастуха спонукає прочитувати текст крізь призму бінарної опозиції доречне–недоречне, то пояснювальна техніка М. Легкого полягає у віднайденні художньої логіки складних й епатуючих образів. Наслідком такої переакцентації та переосмислення “Великого шуму” (особливо ідентичних топосів, образно-символічних структур, опрацьованих обома дослідниками) є розширення

інтерпретаційного поля, отже, й поля розуміння картини світу, репрезентованої у повісті "Великий шум". Докладніше про розгортання рецептивного поля навколо повісті І. Франка "Великий шум" [2].

Основний внутрішній конфлікт, що проектується назовні і якому підпорядковується просторова сфера представленого у повісті світу, є роздвоєність національного "я" пана Антонія Суботи. Саме цей конфлікт зумовлює систему відношень на рівні "я–я", "я–інші", "я–світ". Центральною міфологемою, навколо якої розгортається ініціаційний сценарій, виступає постать без автентичного етно-національного обличчя. Екзистенційна ситуація пана Суботи – це ситуація людини-без-обличчя, що намагається закріпити спотворений, викривлений спосіб життя на теренах, котрі ніколи не надавалися для будь-якого закорінення. Антоній Субота обирає межову точку, що функціонує як напружене ніде-не-існування, як фатальна "нідейність" поміж своїм і чужим: *"Хоч русин з роду (розуміть ся, попівського, не панського), він представляв із себе те, що називають "гарний тип польського шляхтича"; та й належність до руського обряду не перепиняла йому ані на хвилю бути польським паном, любити шляхетську традицію, придержувати ся шляхетських "старопольських" форм життя і вважати селян бидлом, що не то не повинно мати якісь права, рівні зі шляхтою, але вже з самої природи не здібне ні до якого самостійного життя, і коли б його не держати під буком, то зірвало би всякі рами людського порядку і вигризши та зруйнувавши все те, що висше від нього освітою та цивілізацією, вигризло б і само себе, як свора голодних собак, замкнених у огорожі"* [8, 394]. Опиняючись поза межами власного культурного континууму й не будучи прийнятим у середовищі інокультурному, Антоній Субота набуває статусу карнавалізованого – увінчаного й розвінчаного – короля-блязня. Титул буфонадного короля (пана) є знаком позірного вивещення й тимчасової самовтіхи, способом самозвеличення на нічийній, ілюзорній території. Реальність ж вимагає самовизначення, за її законами бути – означає бути-у-себе, бути на своїй або чужій землі: *tertium non datur*. У будь-якому випадку ситуація вимагає свого (автентичного) "так" або "ні". Антоній Субота хаотичність власної екзистенційної постави намагається перенести на світ, землю, людей, котрі, на відміну від нього, відчують власну закоріненість й реагують на псевдо-поведінку "шляхетського" блязня актом блискавичного розвінчування: *"А хочете бути нашим сусідом, то на се одинока рада: перестаньте бути паном"* [8, 399]. У ціннісній моделі світу українця старша особа чоловічої статі є праобразом мудрого старця – архетипом Батька. Але екзистенційно розчахнутий, впертий у своєму самозасліпленні Антоній Субота перестає бути претендентом на титул мудрого Батька. Карнавалізоване розвінчування, таким чином, не припиняється: *"Коли ви справді хочете бути нашим сусідом і рівним з нами, то наша думка і наша просьба до вас така: продайте нам свої добра, а тоді живіть собі серед нас. Тоді вас привітаємо як батька, а без сего ви все будете у нас пан, із яким мусимо воювати"* [8, 399].

Драма розполовиненої душі у повісті "Великий шум", висвітлюється за допомогою показу засимволізованих міжособистісних взаємин. У повісті ця драма

проекується на взаємини пана Суботи зі своїми дітьми. Донька Галя є втілення світлої сфери, а Женя – тіньової сфери його внутрішнього, прихованого від усіх інших людей життя. Урухомлення, проявлення драми відбувається завдяки активізації герменевтичного коду. Символічний надтекст повісті “Великий шум” конструюється шляхом реактуалізації міфологеми хтонічності як однієї із ключових, домінуючих в архетипальній структурі української етно-ментальної самості. Українці – люди Землі, люди конкретного, освяченого у космічному просторі місця, для котрих жити – означає безперервно відчувати містичний зв'язок із цією освяченою Землею. Досвід людей Землі – це “досвід автохтонності” [3, 75], що витворює величний міф про Землю-Жінку, Землю-Коханку, Землю-Матір. Надтекстуальний сценарій конструюється як ініціаційна модель руйнації й реактуалізації міфу про Землю-Жінку. Галя й Женя – проєкції цього сценарію, символи свідомого й несвідомого вимірів українського етно-ментального світовідчуття, актуалізовані найглибші семіотичні пласти матриархальної моделі світовпорядкування.

Ще одним важливим виміром, який реалізує проєкційність внутрішнього конфлікту у повісті, є сакральна реальність, обрядово-ритуальний простір української національної картини світу. Коли на рівні поведінки окремих персонажів простежуються я-інтегративні процеси, то на рівні колективної ролі спостерігається кристалізація універсальних – архетипальних – взірців етноментальної автентичності. Репрезентантом часопросторової сакральності у повісті “Великий шум” є архетип Дому.

Образ дому у творі “Великий шум” викристалізовується як опозиційне утворення до цілої низки моделей не-дому (анти-дому), представлених образами-“перевертнями”, вибудованими за законами енантіосемії. Такими образами є псевдоплебанія (“попівська резиденція”), псевдохрам, що перебувають у негативному силовому полі псевдосвященника, панське обійстя – “червоний двір, мов сердите, кровю набігле лице” [8, 195]), антипростір корчми (пекельна почвара, символ руйнування, занедбування сімейних та громадських обов'язків), вілла розпусти – осередок графських оргій, обдерті селянські хати. Анти-дім набуває демонічних рис знеособлюючого деструктивного простору, у якому втрачається “божеське в людським дусі”, зникає відчуття приналежності до священного, втрачається потреба творчої самореалізації, затирається слід автохтонності, національної ідентичності.

Охоронцями пам'яті про конструктивний, життєствердний образ Дому є Галя Суботівна і Кость Дум'як. Саме їм належить ініціатива творення нового Дому. Увесь VI розділ “Великого шуму” сконструйований як реактуалізація міфу про священний простір автентичного, національного дому буття. Весільна обрядово-ритуальна модель символізує відновлення-творення Дому як конструктивного простору для спільного проживання. Дім стає межовою територією із подвійною функціональністю: захист від хаосу й аморфності та підтвердження впорядкованості внутрішнього середовища – оселі. Повертатися додому (у Дім) означає готуватися до спільної молитви через промовлене слово, до спільного причастя через спожиту

їжу. Нове подружжя – Галя й Кость – освячують єдність Дому єдністю духовної настанови. Через конструювання нового фізичного й духовного Дому проглядається оновлення космогонічного (новий засів – новий врожай) й сакрального (народження й воскресіння Ісуса Христа) рівнів.

І. Франко через низку символів у повісті “Великий шум” висвітлює перед читацькою аудиторією люблячу людину й функціонально цілісний дім. Як зауважує М. Єліаде, “оселяючись у якомусь місці, засновуючи селище або просту хату, людина приймає серйозне рішення, бо йдеться про саме її життя: вона повинна створити власний “світ” і взяти на себе відповідальність за його збереження та оновлення. З важкою душею людина покидає свою домівку, бо нелегко покинути свій “світ””. М. Єліаде наголошує й на тому, що “дім – це не річ, не “машина для проживання”, дім – це Всесвіт, який будує собі людина, наслідуючи взірцевий акт творення богів, космогонію. Будь-яке будівництво і будь-яке відкриття нової оселі означає так чи інакше *новий початок, нове життя*” [3, 31].

Образна репрезентація конструктивної (світлої) лінії людина-простір-час подається у надтексті повісті через ініціаційний сценарій Галі. Смилова структура міфологеми цілісного-буття-у-світі функціонує як актуалізація культурної пам'яті, що символізує повернення до пра-стану автентичного етно-ментального й національно-культурного життя української спільноти. Повернення *ad fontes* стає, таким чином, іконічним знаком народження унікального обличчя й знаком розгортання унікальної душі, що впорядковуватиме-освячуватиме власний духовний простір. Бути у світі завжди означає бути кимось. Автентична культура є гарантом цього буття кимось, гарантом означування себе-у-світі.

Ініціаційний сюжет Галя-Земля-Культура якраз і є втіленням міфу про реактуалізацію цілісності національного “макро-мезо-мікросвіту”. Духовна постава Галі, її родинно-захисна, націоцентрична спрямованість стають еквівалентним символом плодючої, живої Землі: “*Була се дівчина 22 літ, крепка, здорова й румяна, з блискучими очима, низьким чолом і круглою як молоко білою борідкою, зовсім не похожа на дурну та просту, а навпаки, зовсім свобідна і самостійна в кождім своїм руху, в кождім слові*” [8, 184]. Її шлюб із Костем Дум'яком є символічним втіленням космічної ієрогамії – поєднанням Неба і Землі, освячених творчою любов'ю. Символічна рівнобіжність Земля-Жінка простежується й на прикладі дітонородження: у Галі троє дітей. За М. Іліаде, “жіноча плодючість має космічну модель: *взірець Terra Mater, Всесвітня Мати*” [3, 77]. Жінка, немов запліднена Земля, стає пра-символом Життя. Простір і час Галі є виміром одухотвореного й цілісного буття – *освяченої Дороги, освяченого Дому, освяченої Землі, освяченої Людини*.

Однак у семіосфері надтексту подається ще одна символічна функція Землі – земля як караюча стихія. Освячена Земля-Жінка бунтує проти тих, хто її калічить, руйнує, перетворює у ніщо. Смерть не-священника, привида-Годієри й графа – інфернальної тріади є закономірною: вони повинні зникнути із освяченої й освячуючої Землі-Матері. Тіньова сфера як пекельний часопростір людських страждань доходить кульмінаційної точки свого спотворення і жадає нового освячення, нового

сотворення і нової цілості. У повісті “Великий шум” акт пересотворення й нового освячення репрезентується за допомогою актуалізації універсального символу води. Поява цього символу не випадкова, адже саме символіка *переходу* і *водної стихії* активізує потужні асоціативні пласти, пов'язані із амбівалентною смисловою природою символів. Згідно із М. Еліаде, “незалежно від релігійного ансамблю, в якому вона зустрічається, вода незмінно виконує ту саму функцію: вона розкладає, знищує форми, “змиває гріхи”, будучи водночас очищувальною і відроджувальною” [3, 70]. Саме за допомогою водної стихії Женя намагається реалізувати свій план звільнення-зцілення. Шлюбна подорож до Італії – “тієї дійсної країни чудес” – відкриває перед героїнею шлях до зцілення. Венеція для Жені стає містом, у якому можливе усе. “Чудова дочка Італії”, “королева моря”, “перлина землі” – усі ці метафоричні характеристики, до яких вдається Женя, описуючи батькові свої враження з подорожі, реактуалізують міст Венеції, надаючи їй особливого семіотичного статусу. Із надзвичайною потугою вони реактуалізують амбівалентну природу цього міту. Місто закоханих і наречених може функціонувати й як місто розлук, місто, яке дає початок новому життю, може це життя й забрати. На силоне поле цієї амбівалентності покладає усі свої надії і сподівання Женя. Місто сповна виправдовує ці сподівання – Женя позбувається графа: *“Далі нічого не було, – звертається вона до батька. Найближчого вечера була чудова реґата на Лідо, ґондолі робили тисячні закрути і перегони, публіка плескала і кричала, далі найкраща ґондоля, випереджаючи всі інші, погнала на повне море і щезла в густій мряці, що білою стіною стояла на ньому. І вже не вернула. Рано на другий день знайшли ґондолю, перевернену до гори дном, а графа ані ґондолієра ані сліду. // То був мій розвід. Так море дало міні свободу”* [8, 401]. Венеція у повісті “Великий шум” представлена також як місто мітичного карнавалу, що розхитує межі дозволеного-недозволеного, знищує стіни усталеного й конвенційного, накидаючи власні правила гри, вивільняючи хаотичну стихію індивідуального й колективного “я”. Без цього вивільнення, без повернення до хаотично-креативних пра-джерел власної суті, неможливо досягнути нової цілісності. Водна стихія “королеви моря” дає початок новому життю нової Жені, а отже, й новому вимірові функціонування постаті Антонія Суботи. “Перлина землі” стає своєрідним терапевтичним медіатором, який дозволяє відродитися, даючи жадану свободу.

Кульмінацією реактуалізованого міфу про цілісність виступає зцілення, пересотворення Антонія Суботи. Віднайдення власної ідентичності дозволило йому стати джерелом освячення людини-простору-часу.

Надтекстуальна схема повісті “Великий шум” розгортається, отже, як ініціаційна зустріч особистості із вимірами власних не до кінця усвідомлених внутрішніх стихій, досягнення котрих дозволяє їй вступити на шлях цілісного переживання й проживання в автентичному (етно-ментальному, національно-культурному) світі. Драма особового буття у надтексті твору “Великий шум” демонструється як символічна проекція духовного розщеплення. Галя – світла архетипальна стихія, втілення колективної пам'яті й націоекзистенційного

закорінення у конкретний “космо-психо-логос” та Женя – тіньова архетипальна стихія, втілення інфернальних, хаотичних сил. Шлях до цілісності, до формування “цілого чоловіка” як нової освячуючої світ постави, полягає у зустрічі й осмисленні усіх первнів свого екзистенційно-метафізичного “я”. Ключову роль у репрезентації колізії ідентичності відіграє у повісті “Великий шум” водна стихія – “оте чудове, сапфірове венецьке море” – завдяки універсальній амбівалентності свого функціонування у пам’яті європейського культурного простору.

#### **Література**

1. Дорошенко В. Іван Франко і Михайло Грушевський / В. Дорошенко // Сучасність. – 1962. – № 2. – С. 10–23.
2. Дуркалевич В. “Великий шум” Івана Франка : реконструкція зразкового читача / В. Дуркалевич // Волинь – Житомирщина. – 2006. – Вип. 15. – С. 74–81.
3. Еліаде М. Священне і мирське / М. Еліаде ; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно] // Еліаде М. Священне і мирське ; міфи, сновиддя і містерії ; Мефістофель і Андрогін ; окультизм, ворожбитство та культурні уподобання. – К. : Основи, 2001. – С. 7–116.
4. Євшан М. Іван Франко (нарис його літературної діяльності) / М. Євшан // Євшан М. Критика ; літературознавство ; естетика / [упор. Н. Шумило]. – К. : Основи, 1998. – С. 135–152.
5. Легкий М. “Великий шум” Івана Франка : до поетики модернізму / М. Легкий // Українське літературознавство : зб. наук. пр. – 2003. – Вип. 66. – С. 78–93.
6. Мочульський М. З останніх десятиліть життя І. Франка (1896–1916) / М. Мочульський // Мочульський М. Іван Франко : студії та спогади. – Львів : Ізмарagd, 1939. – С. 3–174.
7. Пастух Т. Печать недужого духу в повісті Івана Франка “Великий шум” / Т. Пастух // Українське літературознавство : зб. наук. пр. – 2001. – Вип. 64. – С. 26–32.
8. Франко І. Великий шум / І. Франко // Літературно-науковий вісник. – 1907. – Кн. 5–6, 8, 10–12. – С. 13–401.
9. Хоткевич Г. Літературні вражіння / Г. Хоткевич // Літературно-науковий вісник. – 1909. – Кн. 2. – С. 396–411.

#### **Анотація**

У статті розглянуто функціонування водної символіки у повісті “Великий шум”. Топографія повісті проаналізована як проекція внутрішнього конфлікту персонажа.

**Ключові слова:** Венеція, символ, простір.

#### **Аннотация**

В статье рассмотрено функционирование водной символики в повести “Великий шум”. Топография повести проанализирована как проекция внутреннего конфликта персонажа.

**Ключевые слова:** Венеция, символ, пространство.

#### **Summary**

The article deals with the functioning of the water symbol in story “The Great Noise”. The topography of the story has been analyzed as the inner personage’s conflict.

**Keywords:** Venice, symbol, space.